

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

DJELA TRIPE KOKOLJE U ZBIRCI DOMINIKANSKOG
SAMOSTANA U DUBROVNIKU

Iva Vukušić

Mentor: dr. sc. Tanja Trška, v.asist.

ZAGREB, 2018.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

DJELA TRIPE KOKOLJE U ZBIRCI DOMINIKANSKOG SAMOSTANA U DUBROVNIKU

TRIPO KOKOLJA'S WORKS IN THE DOMINICAN CONVENT COLLECTION IN
DUBROVNIK

Iva Vukušić

SAŽETAK

U radu su predstavljena djela Tripe Kokolje iz Zbirke dominikanskog samostana u Dubrovniku. Radi se o *Otajstvima ružarija* koji su izloženi kao petnaest zasebnih medaljona i slici *Gospa od ružarija*, datacija za oba djela kraj je XVII. i početak XVIII. stoljeća. Karakteristična ikonografska rješenja za obje teme nastala su pod utjecajem dominikanaca i naročito su popularna kada su se počele provoditi odluke Tridentskog sabora krajem XVI. te kroz cijelo XVII. stoljeće. Važno je naglasiti da su oba djela Tripi Kokolji pripisana, kao i veliki broj djela na području Boke Kotorske, koje su u drugoj polovici XX. stoljeća atribuirani ovom umjetniku na način da se nove atribucije temelje na starim, nažalost nepouzdanim i nedokumentiranim atribucijama. U radu je stilsko-komparativnom analizom s drugim pouzdano atribuiranim i onim nedokumentiranim djelima, kao i djelima iste ikonografske teme, ali drugih autora, atribucija *Otajstva ružarija* odbačena, dok sliku *Gospa od ružarija* možemo smatrati za jedno od Kokoljinih djela.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Rad sadrži: 86 stranica, 68 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: atribucija, dominikanci, *Gospa od ružarija*, ikonografija nakon Tridentskog sabora, *Otajstva od ružarija*, Tripo Kokolja

Mentor: dr. sc. Tanja Trška, v.asist., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači: prof. dr. sc. Sanja Cvetnić, doc. dr. sc. Danko Šourek, Filozofski fakultet u Zagrebu

Datum prijave rada:

Datum predaje rada:

Datum obrane rada:

Ocjena:

Ja, Iva Vukušić, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul 2 „umjetnost renesanse i baroka“ diplomskog studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom „Djela Tripe Kokolje u Zbirci dominikanskog samostana u Dubrovniku“ rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst potpuno temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu,

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. TRIPO KOKOLJA BIOGRAFIJA.....	3
3. KOKOLJINA DJELA: DOKUMENTIRANA I PRIPISANA.....	5
3.1. Dokumentirana djela	5
3.2. Pripisana djela	7
4. UMJETNOST U VENECIJI TIJEKOM XVII. STOLJEĆA	10
4.1. Umjetnička situacija nakon smrti velikih umjetnika XVI. stoljeća	10
4.2. Utjecaj umjetnika koji su djelovali izvan Venecije	10
4.3. Počeci baroknog izraza u drugoj polovici XVII. stoljeća	11
5. PORIJEKLO I IKONOGRAFIJA SVETOG RUŽARIJA	13
5.1. Porijeklo ružarija.....	13
5.2. Uloga dominikanaca u kreiranju i širenju ikonografije nakon Tridentskog sabora.....	14
6. KATALOŠKI OPIS I IKONOGRAFSKA ANALIZA DJELA PRIPISANIH TRIPI KOKOLJI IZ DOMINIKANSKOG SAMOSTANA U DUBROVNIKU	17
6.1. Kataloški opis i ikonografska analiza <i>Otajstva ružarija</i>	17
6.2. Komparativna analiza dubrovačkih s drugim Otajstvima i djelima pripisanim Tripi Kokolji.....	24
6.3. Kataloški opis i ikonografska analiza slike <i>Gospa od ružarija</i>	31
6.4. Komparativna analiza slike <i>Gospa od ružarija</i> s drugim pripisanim i dokumentiranim djelima Tripe Kokolje.....	32
7. ZAKLJUČAK	34
8. PRILOZI.....	38
8.1. Popis reprodukcija.....	38

8.2. Reprodukcije	42
9. LITERATURA.....	84
10. SUMMARY	86

1. UVOD

Tema ovog diplomskog rada djela su pripisana Tripi Kokolji, a nalaze se u Zbirci dominikanskog samostana u Dubrovniku. To su *Otajstva ružarija* izložena u Dominikanskom Muzeju i *Gospa od ružarija* s trenutnim smještajem u hodniku dominikanskog samostana.¹ Svrha je ovog rada pomno proučiti i upoznati sliku *Gospa od ružarija* i *Otajstva ružarija* koji su prikazani kao petnaest odvojenih, zasebnih okruglih medaljona, te usporedbom s drugim *Otajstvima ružarija* pripisanim Kokolji u drugoj polovini XX. stoljeća, ali i onim pouzdano atribuiranim njegovim djelima, donijeti zaključak da li je riječ o još jednom u nizu djela tog produktivnog baroknog slikara koji je umro relativno mlad, a iza sebe ostavio velik broj djela, što zidnih slika koje je radio i u palačama i u crkvama, oltarnih pala različitih vjerskih sadržaja, kao i nekoliko portreta od kojih su neki dokumentirano atribuirani, a poneki je ovom baroknom umjetniku na osnovu analogija no bez pouzdanih argumenata pripisan.

O samim *Otajstvima* u dostupnoj literaturi postoji samo jedan spomen koji razmatra njihovu umjetničku kvalitetu i to u studiji Krune Prijatelja iz 1952. godine, gdje na osnovu opisa, da se radi o petnaest zasebnih medaljona i smještaju: hodnici dominikanskog samostana, potvrđujemo da je riječ je upravo o dotičnim *Otajstvima ružarija*, okosnici ovog rada. Obzirom da je jedini pisani trag, odlomak će biti donesen u cijelosti u poglavlju s opisom samih *Otajstava*.

Poteškoće su prisutne već na samom početku istraživanja, naime dosta dugo ostaje nejasno tko je zapravo *Otajstva* izložena u Dominikanskom Muzeju u Dubrovniku, pripisao Tripi Kokolji, te zbog čega na samom tumaču izloženog likovnog djela nije jasno naznačeno da je djelo - pripisano. U novom muzejskom vodiču tiskanom na hrvatskom i engleskom jeziku, o *Otajstvima* nema niti riječi (iako zauzimaju priličan dio zida druge prostorije), a u starom, tiskanom na engleskom jeziku spomenuta su tek usputno, više zbog opisa sarkofaga smještenog u blizini. Istaknuti znanstvenik i povjesničar, dominikanac fra Stjepan Krasić, jedan od zaposlenika i vodećih kustosa Dominikanskog muzeja u Dubrovniku, nakon dva mjeseca od početka istraživanja, usmeno mi potvrđuje da je *Otajstva* pripisao Kokolji na svoju ruku.² O drugom djelu, *Gospi od ružarija* koje se nalazi unutar dominikanskog samostana u Dubrovniku nalazim pisani trag također samo u studijama Krune Prijatelja, koji i potvrđuje vlastitu atribuciju dotične slike ovom autoru.

¹ Kruno Prijatelj, „Neobjelodanjena Kokoljina slika u Dubrovniku“, u: *Analiza Historijskog odjela Centra za znanstveni rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 13-14, (1976.), str. 143-145.

² Nakon nekoliko upornih telefonskih poziva, 7. listopada 2017., fra Stjepan Krasić potvrdio mi je da je *Otajstva* pripisao Kokolji, na svoju ruku, ali nakon konzultacija s povjesničarom umjetnosti talijanskog podrijetla i dobrim poznavateljem Kokoljinog opusa, po sjećanju fra Krasića prezimena - Rossi.

Daljnje poteškoće odnose se na veliki broj djela, naročito u južnoj Dalmaciji i širom Boke Kotorske, koja su s više ili manje opravdanja, redovito bez uvida u bilo kakav pisani argument, bili pripisani upravo Kokolji. Najviše problematična je činjenica što su se nove atribucije komparirale sa starim, također nedokumentirano pripisanim djelima. Da bi se utvrdilo eventualno autorstvo Tripe Kokolje, koristila sam metodu komparacije sa sigurnim i potpisanim opusom kao i onim pripisanim djelima, a upravo djela s temom *Otajstva ružarija* i to u Boki Kotorskoj: Perastu i Prčanju, te Korčuli, pripadaju u onaj dio nedokumentirano pripisanih djela.

Donošenje samog zaključka prilično su otežale nestručno izvedene restauracije gotovo svih Kokoljinih djela. Izuzetak je upravo *Gospa od ružarija* iz dubrovačkog dominikanskog samostana, gdje je restaurator Filip Dobrošević poštivao izvorno stanje i na taj je način sačuvan originalni autorov crtež, kao i kolorističke značajke. Podijeljena su mišljenja oko restauracije crkve Gospe od Škrpjela od strane franjevca Josipa Rossia, neki smatraju da je poštivan crtež, ali ne i Kokoljin koloristički spektar, a većina se slaže da je restauracija, izvedena krajem XIX. stoljeća, kompletno nestručno i nekvalitetno odrađena. Još radikalnijom restauracijom, koju je prema korčulanskom povjesničaru Ostojiću u djelu iz 1878. godine izveo Domenico Giunio³ na stropu crkve Svi Sveti u Korčuli, potpuno je uništen originalni Kokoljin izraz, a samo po kompoziciji i povijesnim podacima dalo bi se naslutiti da bi oslik zaista izvorno mogao pripadati Kokolji.

³ Kruno Prijatelj, „Slikar Tripo Kokolja (1661.-1713.)“, u: Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 287, (1952.), str. 21.

2. TRIPO KOKOLJA: BIOGRAFIJA

Tripo Kokolja rođen je u Perastu dana 28. veljače 1661. godine, a umro je na Korčuli 18. listopada 1713. godine. Prema legendama precima su mu doseljenici iz okoline Nikšića. O Tripi imamo malo zabilježenih podataka od kojih je prvi i nezaobilazni onaj iz knjige rođenih iz 1661. godine, a čuva se u župnom uredu crkve sv. Nikole u Perastu, gdje piše:

„Tripo zakonit sin Nikole Kokoljića i Ane njegove žene, rođen 28. februara, kršten od fra Jerolima sa Brača, reformiranog franjevca, kum mu je bio Ivan Zmajević, kuma Agnjeza, žena Stjepana Bujovića.“⁴

Upravo ovaj podatak govori nam da je njegova obitelj bila povezana s dvije najistaknutije feudalne obitelji u Perastu: Zmajevićima i Bujevićima. Gradić Perast ima vrlo živopisnu i zanimljivu povijest. Smjestivši se na granici istoka i zapada, Boka Kotorska od davnina nosi pečat miješanja ta dva kulturna utjecaja, što uvjetuje specifično kulturno povijesno nasljeđe čitavog područja.⁵ Gospodarski uspon počinje već u srednjem vijeku, tako da je u jednom trenutku Kotor rival i samoj Dubrovačkoj Republici. Od 1420. sve do 1797. godine pod okriljem je Mletačke Republike, dok se Risno i Herceg Novi nalaze pod osmanskim opsadom. U tim se okolnostima razvija mali gradić Perast, koji svoju šansu traži prije svega u razvoju pomorske trgovine i štiti interese Venecije, koja im daruje posebne privilegije zbog peraških, za Veneciju bitnih, ratnih postignuća. U povijesti je ostao zabilježen ratni podvig perastana poznat pod nazivom *peraški boj* kada je potučena znatno brojnija vojska Mehmed Age Rizvanagića 15. svibnja 1654. godine, na što podsjeća prvi kameni natpis na hrvatskom jeziku u Boki Kotorskoj, a dao ga je uklesati tada opat, kasnije barski nadbiskup Andrija Zmajević (1628.-1694.).⁶ Konačno oslobođenje od Osmanlija nastupilo je 1684. godine, oslobođanjem Risna i 1687. godine konačno i oslobođenjem zadnjeg osmanskog uporišta, Herceg Novog. Pomorska trgovina poslije toga još se više intenzivira, a Perast početkom XVIII. stoljeća posjeduje flotu od preko šezdeset brodova. Pomorci i trgovci se naglo bogate, mijenja se i izgled samog Perasta, dižu se lijepe palače, grade vitki zvonici, cijelo se naselje odijeva u barokno ruho, a peraški su diplomati, učitelji pomorstva, hidrografi, književnici dosegli zavidnu reputaciju.⁷

Upravo u tom materijalnom i duhovnom prosperitetu živio je i djelovao Tripo Kokolja. Od završetka osmanske okupacije navršio je dvadeset i šest godina i družio se s dvije najutjecajnije obitelji, čiji loši odnosi kulminiraju u Kokoljinoj starijoj životnoj dobi, kada je

⁴ Miloš Milošević, „Arhivska istraživanja o slikaru Tripu Kokolji“, u: *Stvaranje* 7-8, (1962.), str. 500-505.

⁵ Usp. Pavao Butorac, *Kulturna povijest grada Perasta*, Zagreb: Durieux, 2011., str. 10.

⁶ Goran Denis Tomašković, Mijo Igor Ostojić, „Na vječnoj straži zaljeva“, u: *Hrvatska revija*, Matica hrvatska, 1, (2005.), str. 72-82.

⁷ Pavao Butorac, *Kulturna povijest grada*, 2011., str. 97, 443, 583, 629-636.

Matija Zmajević, nećak Tripina mecene Andrije Zmajevića, ubio Vicka Bujovića, nasilnog i arogantnog gradskog kapetana, čiji je vjenčani kum bio upravo sam Tripo. Kokoljino djelovanje u Perastu traje od otprilike 1684. do 1710. godine. Ubrzo nakon toga nemilog događaja, Tripo odlazi na Korčulu, gdje u pedeset i drugoj godini života i umire.⁸

O školovanju Kokolje nema pouzdanog zapisa. Prvi zapisi o slikarevu školovanju izneseni su od strane Bokelja Vicka Balovića 1823. godine, koji je detaljno opisao crkvu Gospe od Škrpjela, u djelu *Notizie intorno alla miracolosa immagine di Maria Vergine S. - ma detta dello Scarpello e del celebre suo santuario posto sullo scoglio così denominato presso Perasto*.⁹ Razlog da se Kokolja nije proslavio, smatrao je, da je stoga što se po završenom školovanju u *najboljoj školi*, Kokolja vratio u Perast te u maloj sredini ostao relativno nepoznat. Balović je to napisao bez pozivanja na bilo koji izvor, baš kao i Šime Ljubić koji 1836. godine u svom *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, prvi, kao mjesto školovanja spominje Veneciju. Pretpostavio je da se slikar nakon nekog vremena provedenog u Veneciji, vratio u svoj rodni kraj.¹⁰ Uvriježeno je mišljenje da je sa svojim mecenom Andrijom Zmajevićem posjetio Veneciju prilikom nekog od obaveznih Zmajevićevih posjeta i tamo se nadbiskup pobrinuo da mladi slikar upozna princip barokne umjetnosti, da vizualizira možda tada već gotovi idejni program za Gospu od Škrpjela. Možda je ostao i neko duže vrijeme uz financijsku pomoć Bokelja koji su tamo živjeli i radili. Isto tako u novijim studijama postoji sumnja u naukovanje u Veneciji, jer Zmajeviću kao isusovcu i poslaniku katoličke propagande, mogla je Venecija koja je stalno u sukobu s rimskom papinskom politikom, postati nepoželjno odredište.¹¹ Svakako je Kokolja ipak neko vrijeme boravio u nekom velikom kulturnom centru, jer samo uvezene slike i grafički predlošci ne bi bili dovoljni za sve izazove i zadatke koje je uspio savladati oslikavajući Gospu od Škrpjela.¹²

⁸ Kruno Prijatelj, „Slikar Tripo Kokolja“, 1952., str. 9.

⁹ Usp. Isto, str. 25.

¹⁰ Usp. Saša Brajović, *Gospa od Škrpjela, Marijanski ciklus slika*, Perast: Gospa od Škrpjela, 2000., str. 48.

¹¹ Usp. Isto, str. 48.

¹² Usp. Isto, str. 49.

3. KOKOLJINA DJELA: DOKUMENTIRANA I PRIPISANA

3.1. Dokumentirana djela

Među ranijim Kokoljinim djelima, što se može primijetiti po nesigurnostima u perspektivi i anatomiji dvije su slike čuda sv. Antuna Padovanskog, koje se danas nalaze u crkvi sv. Nikole u Perastu, a prije su se nalazile u samostanu sv. Ante također u Perastu.¹³ Obje slike *Euharistijsko čudo sv. Antuna* i *Sv. Antun uskrsava mrtvaca* u prilično su lošem stanju, a kolorit je izbljedio.

U župnoj crkvi sv. Nikole danas su izložene još dvije slike koje su se prije nalazile u crkvi sv. Ante, a to su *Sv. Paskal Bajlon*, koji u tipičnom baroknom vjerskom zanosu kleči pred oltarom s krunicom u ruci (sl. 1). Drugo platno prikazuje sv. Ivana Kapistrana, koji jednom rukom vijori križarskim barjakom, a u drugoj drži zlatnu monstrancu, dok se u pozadini u zamišljenom pejzažu odvija borba konjanika (sl. 2).¹⁴

Životno djelo Kokoljino je rad na unutrašnjem uređenju crkve Gospa od Škrpjela, datirano od 1684. do 1694. godine.¹⁵ Kroz taj rad možemo pratiti njegovo slikarsko sazrijevanje. Crkva Gospe od Škrpjela posvećena je Uznesenju Bogorodičinom, podignuta na morskom grebenu, narodski zvanom *škrpjelu*. Za današnji izgled zaslužan je nadbiskup Andrija Zmajević, koji nakon velikog potresa 1667. godine, rukovodi obnovom i nadogradnjom crkve, a koncept cijele restauracije i ukrašavanja počiva od toga da je crkva dom čudotvorne Bogorodičine ikone. Slikanoj dekoraciji crkve temelj je slojeviti i kompleksni *concetto*, kao zahvala Majci Božjoj, suotkupiteljici i spasiteljici ljudskog roda. Nadbiskup Zmajević ga je osmislio kao složenu vjersku i moralizatorsku poruku, kao i da potkrijepi ispravnost aktualnih poslijetridentskih stavova Katoličke crkve, a opisan je u nadbiskupovom *Crkvenom Ljetopisu*.¹⁶ Slike na zidovima i stropu u tehnici su ulja na platnu. Na samim zidovima podijeljene su u dvije horizontalne zone. Prvu zonu iznad klupe čini četrnaest slika na kojima su prikazani starozavjetni proroci i antičke proročice sibile u kojima su suprotstavljeni stare fizionomije proroka i mlade sibile sa svitecima na kojima je ispisano njihovo proročanstvo (sl. 3). Drugu gornju zonu čine tri kompozicije većih dimenzija: Odbijanje darova Joakima i Ane i Silazak Duha Svetoga na sjevernom zidu i Smrt Bogorodice na južnom zidu crkve. Dva horizontalna reda međusobno su odijeljena srebrnim zavjetnim pločicama, koje su postavili peraški pomorci u znak zahvalnosti za sreću na dalekim

¹³ Prilikom zadnjeg posjeta Perastu fotografirala sam ih u crkvi sv. Nikole, a prema studiji Krune Prijatelja, „Slikar Tripo Kokolja“, Zagreb 1952., str. 12, nalazile su se i bile izrađene za samostan sv. Antuna.

¹⁴ Obje su slike također oštećene, tako da je opis pozadine prizora sa sv. Ivanom Kapistranom preuzet iz studije Krune Prijatelja, 1952., str. 12.

¹⁵ Saša Brajović, *Gospa od Škrpjela*, str. 26.

¹⁶ Usp. Isto, str. 27-42.

putovanjima i u ratnim okršajima. Prizori na stropu najuspješnija su i najzrelija Kokolja ostvarenja u unutrašnjem dekoru crkve. Oko središnjeg prikaza Uznesenja Bogorodice (sl. 6), u kutovima raspoređeni su prikazi iz Marijinog života: Rođenje Bogorodice, Prikazanje Marije u hramu, Zaruke Marijine i Bijeg u Egipat. Neposredno oko središnjeg prizora su Navještenje, Susret Marije i Elizabete (sl. 4), Rođenje Kristovo, Poklonstvo mudraca (sl. 5) i Prikazanje Krista u hramu. Svi ti prikazi nalaze se na deset osmerostranih kaseta, a na osam šesterostranih kaseta prikazani su Evanđelisti kao i crkveni oci. Na osam polja križnog formata nalaze se grupe anđela, a dvadesetak nepravilnih četverostranih polja sadrže prikaze košara s cvijećem: ružama, ljiljanima i karanfilima. Nad trijumfalnim lukom prikaz je Krunjenja Bogorodice. Upravo tu podjelu stropa u crkvi Gospe od Škrpjela, od milja zvanoj *Bokeljska Sikstina*, na šesterostrana, osmerostrana i križna polja nalazimo u mnogim rimskim baroknim crkvama.¹⁷ Podjelu svoda na polja povezanu sa simboličkom vrijednošću nalazimo i u ranokršćanskoj arhitekturi, u herojskom vremenu prvih mučenika, kojem se priklanja katolička crkva nakon Tridentskog sabora kao dokaz jedinstvenosti i apostolskog poslanja rimske Crkve kroz stoljeća.¹⁸

Kokolja je također autor snažnog portreta Vicka Bujovića, bahatog gradskog kapetana, s kojim je bio i u užoj kumskoj vezi. Vicko Bujović čiji je Kokolja vjenčani kum, prikazan je kao temperamentni moćnik, brkati muškarac pravilnih crta lica u metalnom oklopu na kojem se vješto poigravaju svjetlosni kontrasti.¹⁹

U Muzeju grada Perasta čuva se i slikarev autoportret, na drvetu ovalnog oblika manjih dimenzija (sl. 7). Slikar je prikazan s kistom i paletom, relativno mlade dobi od oko tridesetak godina.²⁰

Zidna slika koju je Kokolja izradio za kapelicu sv. Ane iznad Perasta, datirana je oko 1693. godine, kada je stari slikani oltarni nastavak nastradao. Izvedena je na način da tri iluzionirane niše prikazuju: u središnjoj lik sv. Ane koja grli malu Bogorodicu, dok pred njima kleči sv. Petka koja drži palmu mučeništva, sa strane u svakoj od niša nalazi se sv. Katarina sa svojim simbolom mučeništva kotačem i sv. Lucija s očima na pladnju.²¹ Zidna je slika zanimljiva po potpisu na narodnom jeziku i molitvi zagovora kod sv. Ane koja glasi: V MOLITVACH TVOIECH SPOMENISE OD MENE GRESNICA TRIPO COCOGLIA PITUR MOLIM. Kvalitetne zidne slike nalazile su se u palači nadbiskupa Zmajevića zvanoj *Biskupija*, i to u luži i maloj kapelici. Freske su svuda jako oštećene i jedva vidljive, jer je i sama građevina

¹⁷ Usp. Saša Brajović, *Gospa od Škrpjela*, 2000., str. 61.

¹⁸ Isto, str. 59-65.

¹⁹ Kruno Prijatelj, „Barok u Dalmaciji“, u: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1982., str. 841.

²⁰ Usp. Kruno Prijatelj, „Slikar Tripo Kokolja“, 1952., str. 13.

²¹ Isto, str. 13.

potpuno ruinirana. Od ostataka u maloj kapelici na zidovima naziru se obrisi balkonske ograde, pejzaž u pozadini i perspektivno prikazani pod. Ne može se razaznati da li je to bio imaginarni krajolik, pejzaž iz Boke ili kako neki misle venecijanski. Ipak, pejzaž je ovdje prikazan kao zasebna tema i Kokolja ga je uveo kao prvi barokni slikar kod nas. Asocijacije na pejzaž domicilnog krajolika, također je usko povezana s ikonografskom temom Gospe od ružarija, o kojoj će biti govora u narednom poglavlju. Na oltaru kapelice u *Biskupiji* nalazi se i prikaz dvaju svetaca, ali su u tolikoj mjeri oštećeni da ih je nemoguće identificirati.²²

Postoje dvije slike *Svete Obitelji*, obje potpisane i čuvaju se u muzeju u Cetinju. Jedna prikazuje Gospu s malim Isusom na peleni, sv. Josipa koji drži ljiljan na desnoj strani, dok se mali Ivan Krstitelj u prvom prostornom pojasu igra s janjetom. Prva je manjih dimenzija i slikana je tehnikom ulja na dasci. Druga je *Sveta Obitelj* većih dimenzija i prikazuje Bogorodicu koja sjedi na terasi i drži malog Isusa, dok sv. Josip korača sa štapom s procvjetalim ljiljanom.²³

Kokolja je napustio Boku, nagađa se nakon narušenih odnosa u Perastu i ubojstva njegovog poznanika i kuma Vicka Bujovića. Nastanio se na Bolu, gdje je u dominikanskoj crkvi oslikao strop ispod pjevališta u tehnici ulja na platnu.²⁴ Oslici prikazuju u središnjem polju apoteozu sv. Dominika kojega s raširenim rukama nose anđeli (sl. 8). Oko tog prizora nalaze se četiri uzdužna prikaza košarica s cvijećem i jedino su one slikane tehnikom ulja na dasci. Cijeli prizor obrubljen je slikama dvanaest dominikanskih svetaca i svetica u ekstatičnim pozama (sl. 8a). Prikazane su četiri dominikanske svete, od kojih se prepoznaje sv. Katarina Sijenska, četiri sveca s biskupskim atributima i četiri pape od kojih bi se jedan mogao identificirati kao Pio V.²⁵

3.2. Pripisana djela

Pred sam kraj života Tripo Kokolja odlazi u Korčulu, gdje se pretpostavlja da je tehnikom ulja na platnu oslikao strop crkve Svih Svetih. Svi oslici su uništeni nestručnom restauracijom. U sredini je velika scena Bogorodičina krunjenja, oko nje poredani su prizori petnaest otajstava, likovi četiri proroka, četiri evanđelista i dva crkvena oca (sl. 17). Zadnje je prihvaćeno mišljenje da su samo evanđelisti sv. Matej i sv. Ivan sigurno potekli iz Kokolja kista.²⁶

Jedno od rijetkih nerestauriranih djela prikaz je *Pokolja nevine dječice*, u sakristiji Gospe od Škrpjela, pa se samim tim pripisuje Kokolji. Velika uzdužna kompozicija slikana tehnikom

²² Isto, str. 19.

²³ Isto, str. 14.

²⁴ Postoji u crkvenoj knjizi rashoda u župnoj crkvi u Bolu, podatak da je oslikao strop ispod pjevališta te bio plaćen 333 lire u julu mjesecu 1713. godine, Usp. *Dominikanci u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 20. prosinca 2007.-30. ožujka 2008.) (ur.) Igor Fisković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, Hrvatska dominikanska provincija, 2011., str. 365.

²⁵ Kruno Prijatelj, „Barok u Dalmaciji“, 1982., str. 843.

²⁶ Vladimir Marković, *Zidno slikarstvo 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1985., str. 125.

ulja na platnu, otkrivena je oko 1980. godine i prikazuje grčevitu borbu majki, kojima Herodova vojska oduzima djecu.²⁷

Također pripisan, ali stručno restauriran Kokoljin rad, tema ovog diplomskog rada, nalazi se u Dubrovniku u hodnicima dominikanskog samostana. *Gospa od ružarija* prikazuje Bogorodicu s Djetetom, sv. Dominika i sv. Katarinu Sijensku u piramidalnoj kompoziciji, potvrđujući kvalitetu i kolorističku snagu samog umjetnika (sl. 18).²⁸

U Dubrovniku u Muzeju Dominikanskog samostana u tehnici ulja na platnu nalaze se i petnaest zasebnih medaljona *Otajstva od Ružarija*, koji su također tema ovog rada (sl. 13).

Od portreta, kompozicija koja prikazuje Marka Martinovića, kako podučava ruske pomorce, izložena danas u Muzeju grada Perasta, rađena tehnikom ulja na platnu pripisana je Kokolji, iako kvaliteta samih likova osim protagonista Martinovića, koji je izražajniiji od drugih, odudara od stupnja kvalitete Kokoljinih fizionomija muških lica.²⁹ Portret korčulanskog biskupa Nikole Španića također rađen u tehnici ulja na platnu još je jedan od Kokolji pripisanih portreta.³⁰

Na osnovi stilskih analogija pripisana je Kokolji i jako oštećena pala *Gospe od ružarija* iz crkve Navještenja u Hvaru, kao i mnoge druge crkvene narudžbe raširene po cijeloj Boki Kotorskoj, koje su s više ili manje opravdanja pripisane ovom umjetniku.³¹

Oltarnu sliku grobne kapele *Gospe od ružarija* nadbiskupa Zmajevića, kopiju ikone *Salus Populi Romani* uokviruju medaljoni *Otajstva ružarija*, koji se proturječno svrstavaju i među prve narudžbe nadbiskupa i mecene Kokolji,³² kao i među Kokoljina zrelija djela.³³ Prizori čija izvedba nije karakteristična za njegov način rada, o čemu piše Kruno Prijatelj naslikani su na zasebnim drvenim pločama manjih dimenzija i naknadno uklopljena u oltarnu palu oko Bogorodičina lika (sl. 9).³⁴

Zanimljive su i tri slike pripisane Kokolji u znanstvenom radu Radoslava Tomića objavljenom 1991. godine.³⁵ Prva je oltarna pala *Gospe od ružarija* sa sv. Dominikom, sv. Katarinom Sijenskom, sv. Antunom, sv. Nikolom i nepoznatim dominikanskim svecem iz župne

²⁷Kruno Prijatelj, „Barok u Dalmaciji“, 1982., str. 841.

²⁸ Isto, str. 841.

²⁹ Usp. Kruno Prijatelj, „Slikar Tripo Kokolja“, Zagreb, 1952., str. 13.

³⁰ *Slikar Tripo Kokolja*, TV arhiv, Crnogorska kulturna baština, <https://www.youtube.com/watch?v=hnFPz0K9uvU> (pregledano 13. listopada 2017.)

³¹ Kruno Prijatelj, „Barok u Dalmaciji“, 1982., str. 843.

³² Saša Brajović, *Gospa od Škrpjela*, 2000., str. 49.

³³ *Slikar Tripo Kokolja*, TV arhiv, Crnogorska kulturna baština, <https://www.youtube.com/watch?v=hnFPz0K9uvU> (pregledano 13. listopada 2017.)

³⁴ Usp. Kruno Prijatelj, „Slikar Tripo Kokolja“, 1952., str. 19.

³⁵ Radoslav Tomić, „Tri nove slike Tripe Kokolje“, u: Peristil zbornik radova za povijest umjetnosti 34 (1991.), str. 91-101.

crkve na Prčanju (sl. 10), koja je u vezu s Kokoljom dovedena nakon restauracije u radionici tadašnjeg Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu. U gornjem lučno završenom dijelu pale su Bogorodica s Djetetom, sv. Dominik i sv. Katarina. Bogorodica drži Isusa koji u lijevoj ruci drži krunicu i predaje ju sv. Dominiku koji kao i sv. Katarina kleči u prvom prostornom pojasu slike. U donjem su dijelu sv. Nikola, sv. Antun Padovanski i nepoznati svetac. Između dvije grupe proviruju anđeoske glavice, a kompoziciju ukrašavaju i uokviruju medaljoni s Otajstvima ružarija.³⁶ Drugi ciklus slika su rastavljeni medaljoni, također *Otajstva ružarija* nađenih u dominikanskom samostanu sv. Nikole u Korčuli, o kojima će kao i o prikazima otajstava s pale još biti govora.³⁷ Treća je slika manjih dimenzija *Poklonstvo pastira*, koja se nalazila u zbirci bratovštine sv. Roka također u Korčuli. U sredini na platnu leži mali Isus, s lijeve mu se strane klanja Bogorodica, iza nje je prosjedi sv. Josip, a s desne su strane pastiri, njih trojica od kojih posljednji nosi janje na leđima.³⁸

³⁶ Isto, str. 94.

³⁷ Isto, str. 95.

³⁸ Isto, str. 101.

4. UMJETNOST U VENECIJI TIJEKOM XVII. STOLJEĆA

4.1. Umjetnička situacija nakon smrti velikih umjetnika XVI. stoljeća

Stanje u Veneciji u prvoj četvrtini XVII. stoljeća teško je objasniti bez da se sagleda povijesno politički karakter samog razdoblja. Kada je Mletačka Republika odbila izuzeti svećenike od jurisdikcije svjetovnog suda, papa Pavao V. stavio ju je pod interdikt 1606. godine. Prekinuti odnosi između Rima i Venecije rezultirali su regresijom venecijanskih umjetnika u kasni maniristički stil, bez da su do njih dopirale umjetničke inovacije Caravaggiovog (1571.-1610.) naturalizma ili klasicizam braće Carracci: Annibalea (1560.-1609.) i Agostina (1557.-1602.). Osim tog političkog čimbenika, onaj više umjetnički također ne ide na ruku samom razvoju situacije. Nakon smrti velikih umjetnika XVI. stoljeća Tiziana (oko 1490.-1576.), Veronesea (1528.-1588.) i Tintoretta (1518.-1594.), Venecijom su dominirale velike grupe imitatora, koji su „linijom manjeg otpora“ stvarali veliki broj lakše izvedivih, dopadljivih elemenata nego što su se potrudili razvijati vlastiti individualni stil.³⁹ Među njima nasljednici su najvećih radionica, pa tako Veroneseovi sljedbenici ponavljaju obrasce kompozicije razvijene iz kista svog učitelja, te se i potpisuju *Haeredes Pauli*.⁴⁰ Tintoretov nasljednik, sin Domenico (1560.-1635.) i sin Jacopa Bassana, Leandro (1557.-1622.), iako uspijevaju održati tradiciju radionica svojih očeva, u njihovim se platnima osjeća jednostavniji narativni stil, koji olakšava razumijevanje same ikonografije priklanjajući se time odlukama Tridentskog sabora.

Taj bi se manjak originalne kreativnosti i pokušaj oživljavanja akademskog stila, najočitijeg u ponovnom oslikavanju unutrašnjosti Duždeve palače oštećenoj u požaru 1577. godine, najpreciznije mogao nazvati „kriza manirizma“. Nije ju mogao izbjeći niti Palma Mlađi (1548.-1628.) najdarovitiji i najplodniji slikar mletačkog manirizma, pripadnik grupe definirane od strane kritičara Marca Boschinia iz XVII. stoljeća kao „slikari sedam stilova“ (tal. *sette maniere*). Najraniji radovi Palme Mlađeg izrađeni za sakristiju crkve San Giacomo dell'Orio, okarakterizirani su i kao najbolji, lišeni patetike koja karakterizira njegov kasniji opus.⁴¹

4.2. Utjecaj umjetnika koji su djelovali izvan Venecije

U svom se pristupu dosta razlikuje Alessandro Varotari zvani Padovanino (1588.-1648.) koji je u svojim radovima prihvatio klasicizam venecijanskog *cinquecenta*, bez elemenata kasnog manirizma toliko prisutnog u radovima Palme Mlađega. Zahvaljujući svojim susretima s

³⁹ Usp. Filippo Pedrocco, *The Art of Venice, From Its Origins to 1797*, Florence: Scala Group S.p.A., 2002., str. 123.

⁴⁰ Isto, str. 124.

⁴¹ Isto, str. 124.

djelima bolonjske slikarske škole, poglavito s djelima Domenichina (1581.-1641.) i Albanija (1578.-1660.), preuzeo je koloristički pristup ranog Tiziana, a kompozicije je ostvarivao velikom preciznošću. Nakon povratka u Veneciju izvršio je veliki utjecaj na umjetnike koji su djelovali sredinom XVII. stoljeća.

Carlo Saraceni (1579.-1620.) Venecijanac po rođenju, ali djelatan u Rimu, fasciniran Caravaggiovim naturalističkim elementima primjenjuje ih i u svojim djelima. Iako je ubrzo po dolasku umro od kuge, njegov kratki boravak u Veneciji i tamošnja djela od velikog su značenja, jer je time upoznao lokalne slikare s novim umjetničkim strujanjima iz Rima.⁴²

Rimljanin Domenico Fetti (1588./90.-1623.) također upoznat s elementima Caravaggiovih djela, kao i djelima venecijanskog *cinquecenta*, slika platna manjih dimenzija koji mu omogućavaju stvaranje intimne atmosfere s realističkom čvrstoćom crteža.

Još zanimljivija je pojava Nijemca Johanna Lissa (1595./97. - 1631.), koji je učio zanat u Nizozemskoj i Parizu, a nakon kratkog boravka u Veneciji odlazi u Rim, te se upoznaje s djelima neocaravaggista, koji su omekšali paletu boja svog učitelja i koristili se koloritom sličnim venecijanskim slikarima XVI. stoljeća. Nakon povratka u Veneciju Liss slika po uzoru na Fetti, dok mu kasniji radovi više pripadaju Veroneseovom svijetu po bogatstvu kolorističke palete. Upravo Lissov način slikanja mogao bi biti uzor slikaru *Otajstava ružarija* iz Dominikanskog samostana u Dubrovniku. Iako je Lissov koloristički bogatiji spektar lišen dominacije oker i smeđih nijansi, koje nalazimo u *Otajstvima*, treperava atmosfera, način prikaza anatomije i draperija pokazuju dosta podudarnosti (sl. 11).

Veliki utjecaj na tadašnju scenu u Veneciji ostavio je i Bernardo Strozzi (1581.-1644.), koji dugo djeluje u rodnom gradu Genovi, gdje razvija složeni umjetnički izraz miješajući slikarske osobine flamanskog kruga slikara s elementima toskanskih i lombardskih manirista kao i Caravaggiovog naturalizma. Strozzi je primljen u Veneciju s velikim entuzijazmom i oduševljenjem, povjerene su mu mnoge narudžbe i mnogi ga smatraju začetnikom venecijanskog baroka.⁴³

4.3. Počeci baroknog izraza u drugoj polovici XVII. stoljeća

Djelovanje Fetti, Liss i Strozzi nije odmah ostavilo traga na način slikanja u tadašnjoj Veneciji. Grupa slikara koja djeluje nakon kuge oko 1630. godine i narednih pola stoljeća sastojala su se od mahom provincijalnih umjetnika iz Vicenze i Padove, koji su pripadali Padovaninovom krugu priklanjajući se klasicizmu i stilu ranog Tiziana. To su Pietro della

⁴² Isto, str. 127.

⁴³ Isto, str. 128.

Vecchia (1603.-1678.), Girolamo Forabesco (1604./5.-1679.), te Marco Liberi (1640.-1696.) i Pietro Liberi (1605.-1687.).

Pietro Liberi boravio je na egzotičnim destinacijama, ali i u Rimu gdje je bio u prilici upoznati djela Caraccievog kruga, kao i Pietra da Cortone (1596./7.-1669.). Slavu je stekao ubrzo nakon dolaska u Veneciju. Dobivao je mnoge narudžbe religioznog karaktera, no bio je omiljen i zbog svojih brojnih erotskih i mitoloških uprizorenja. Njegova su platna s čitavim repertoarom sladunjavih i ljupkih anđelčića odraz barokne dinamike i osvježenje među ustaljenim kompozicijama umjetničkih djela.⁴⁴ U takvo okruženje u tadašnjoj Veneciji mogao je stići Tripo Kokolja, te upoznati i platna Marca Liberia puna baroknog nemira s paletom ružičastih i ljubičastih nijansi.

Tri umjetnika svojim individualnim doprinosima također ostavljaju trag u venecijanskoj umjetnosti druge polovine XVII. stoljeća, a to su: Giovanni Coli (1636.-1691.), Filippo Gherardi (1643.-1704.) i Francesco Ruschi (1610.-1670.). U Kokoljinim platnima nailazimo na pojedine elemente zastupljene kod sva tri slikara, na odjeke Colieve i Gherardieve žive boje, a Kokoljine sibile tipološki su bliske ženskim likovima na Ruschievim platnima.⁴⁵

Francesco Maffei (1605.-1660.) i Sebastiano Mazzoni (1611.-1678.) sredinom su stoljeća individualnim tehnikama i sklonostima baroknom izrazu, te postupnim napuštanjem venecijanske tradicije XVI. stoljeća utrli put novom baroknom izrazu, koji je dalje bio sve jači. Skupina slikara zvana *tenebrosi* (tal. *tenebra* - duboka tama), djelovali su također u drugoj polovici XVII. stoljeća, ali nisu nastavili razvijati barokni izraz začet od strane Maffeia i Mazzonia, nego su preuzeli taman i opskuran izričaj po uzoru na Jusepe de Ribera (1591.-1652.). Iako je jedan od slikara pripadnika te struje bio Luca Giordano (1634.-1705.), najvjerojatnije Riberin učenik, pravi predvodnik bio je slikar Giambattista Langetti (1635.-1676.), koji je ostavio jak utjecaj na čitavu generaciju venecijanskih slikara koji su djelovali i u XVIII. stoljeću.⁴⁶ Jedan od njih bio je i Antonio Zanchi (1631.-1722.), čiji početni opus krasi spiralne, poput vrtloga uznemirene kompozicije tmurnih tonova. Upravo u Kokoljinom stvaralaštvu možemo naći većinu tih elemenata zastupljenih u ranom Zanchijevom opusu, a blizak mu je i pomalo tvrdi način oblikovanja draperija (sl. 12).⁴⁷ U narednim godinama svog umjetničkog sazrijevanja, zamjenjuje Zanchi svoje tamne kompozicije svjetlijom bojom i priklanja se novoj struji tzv. *chiarista*.

⁴⁴ Isto, str. 132.

⁴⁵ Usp. Kruno Prijatelj: „Slikar Tripo Kokolja“, 1952., str. 23.

⁴⁶ Usp. Filippo Pedrocchi, *The Art of Venice*, 2002., str. 134.

⁴⁷ Usp. Radoslav Tomić, „Slikar Tripo Kokolja-povodom tristote obljetnice smrti (1713.-2013.)“, u: *Art Bulletin* 63, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti (2013.), str. 90.

5. PORIJEKLO I IKONOGRAFIJA OTAJSTVA SVETOG RUŽARIJA

5.1. Porijeklo ružarija

Dominikanac mistik Heinrich Seuse (1295/97.-1366.) iz Konstanza ispleo je vijenac od sto pedeset ruža u čast Blaženoj Djevici Mariji, poput vijenaca koje su si u njegovo vrijeme međusobno poklanjali zaljubljeni parovi. Otuda potječe naziv krunica ili ružarij. Krunicom ili ružarijem potvrđuje se pobožnost Blaženoj Djevici Mariji, razmišljajući o životu Kristovom, od Navještenja do Uskrsnuća i Krunjenja Bogorodice.⁴⁸

Kult Gospe od ružarija potječe iz XIII. stoljeća, a prema jednoj legendi Bogorodica se ukazala sv. Dominiku u Albiju pružajući mu krunu ružinih cvjetova, kao predložak za molitvu u kojoj će se obuhvatiti radosna, žalosna i slavna otajstva njezinog života.⁴⁹

Počeci ovakvoga načina molitve nalaze se još u ranom kršćanstvu kada postoji običaj recitirati sto pedeset psalama, bilo na dnevnoj ili tjednoj bazi, a onaj tko nije znao psalme molio bi Očenaš brojeći zrnca. Do srednjeg vijeka običaj se udomačio u svim europskim zemljama. Krunice su izrađivane kao vijenci ruža gdje različite boje cvjetova: bijela, crvena i zlatna označavaju radosno, žalosno i sveto otajstvo. Smisao pobožnosti svete Krunice sastoji se u neprestanom nizanju napamet naučenih molitvi, jednom Očenašu te deset Zdravomarija. Moli se pet ili petnaest takvih nizova. Smatra se da su u srednjem vijeku taj način molitve prakticirali nepismeni redovnici, što je odgovaralo količini od sto pedeset psalama koje su čitali pismeni redovnici. Papa Siksto IV. u buli 1479. godine spominje da se uvodi Očenaš nakon svake desetice Zdravomarije, ne spominje se molitva Slava Ocu i Vjerovanje, kao niti Otajstva ružarija koja se uvode početkom XV. stoljeća, a postepeno se pobožnost otajstava širi i krajem istog stoljeća postaje dio ikonografije sv. krunice ili ružarija.⁵⁰ Najveću popularnost otajstva svete krunice stekle su krajem XVI. te kroz cijelo XVII. stoljeće.

⁴⁸ Usp. MG [Marijan Grgić], u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979], str. 368.

⁴⁹ Zoraida Demori-Staničić, „Uvod u posttridentsku zavjetnu sliku u Dalmaciji uz prijedlog za Sante Perandu“, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 33 (1992.), str. 167.

⁵⁰ Usp. *Porijeklo Krunice - Ružarija*, Veritas <http://veritas.com.hr/porarija/> (pregledano 18. listopada 2017.).

5.2. Uloga dominikanaca u kreiranju i širenju ikonografije nakon Tridentskog sabora

Osnivač dominikanskog reda bio je Dominik de Guzman (1170.-1221.), a red je službeno priznat od strane pape Honorija III. u prosincu 1216. godine. Dominikanci su prosjački red nastao kao reakcija na cjelokupno stanje u Katoličkoj crkvi i društvu, luksuzan život svećenstva i galopirajućeg širenja raznih vrsta krivovjerja. Dominikanci nisu bili vezani za samostan i kontemplaciju, nego su propovijedali, studirali, prosili aktivno i gorljivo prenoseći riječ Kristovu. Na drugom općem zboru Reda braće propovjednika 1222. godine u Bologni, povjerena je bolonjskom profesoru Pavlu Dalmatincu misija organiziranja dominikanaca na području Hrvatsko-ugarskog kraljevstva. Od XIII. stoljeća čitav teritorij Hrvatske ravnomjerno je pokriven dominikanskim samostanima.⁵¹ Marijanska ili molitva krunice, smatra se upravo njihovim zaštitnim znakom i neraskidivim dijelom, te potvrđuje njihov identitet.

O samom podrijetlu ružarija, Gay Bedouelle 1982. godine u djelu *Dominik ili dar riječi* ističe da se dominikancu inkvizitoru Jakovu Sprengeru (1436.-1496.) autoru djela *Malj protiv vještice*, pripisuje podjela na radosna, žalosna i sveta otajstva. Krunica postaje molitvom crkve, a papa Pio V. pripisuje molitvi krunice pobjedu protiv Osmanlija kod Lepanta 1571. godine. Venecijanski senat također, pobjedu pripisuje *Mariji od krunice* koju slavimo kao *Gospu od pobjede*.⁵²

Ne treba nas čuditi da su dominikanci kao intelektualno nadmoćni crkveni red, koji su vjerovali u propovjedničku i misionarsku moć, važnost obrazovanja i načitanosti svojih članova, preuzeli na sebe i borbu protiv reformacije i učenja Martina Luthera (1483.-1546.). U obrani rimokatoličkog nauka, u tim za Katoličku crkvu burnim vremenima, sazvao je papa Pavao III. bulom *Laetere Jerusalem* 1544. godine prvu sjednicu Općeg crkvenog sabora. Sabor je počeo s radom iduće godine u gradu Trentu, te u povijest ušao kao Tridentski sabor. Bulom *Benedictus Deus*, papa Pio IV. nakon osamnaest godina zasjedanja i povremenog prekidanja, potvrdio je 1564. godine sve odluke sabora. Među zadnjima donesena je i ona *O zazivanju, čašćenju i relikvijama svetaca i o svetim slikama*, koja ulozi slika i skulptura pridaje veliku važnost u vjerskoj pedagogiji. I naši su krajevi usvojili tu praksu i svim se silama nastojali boriti protiv reformatora. Dominikanci i franjevci istraživali su postoji li na njihovom djelatnom području

⁵¹ Stjepan Krasić, „Veliki jubilej reda propovjednika“, u: *Vijenac* 584-586, Matica hrvatska, 21. srpnja 2016. str. 1-3.

⁵² Usp. Sanja Cvetnić, „Dominikanci i njihova“, 2011., str. 183.

reformatorska literatura i zagovara li je itko, te su provodili propisan način kažnjavanja dotičnih.⁵³

Bratovštine, poglavito dominikanci nakon Tridentskog sabora preuzimaju i značajnu ulogu promoviranja i širenja novoga vjerskog žara, čašćenja svetaca i relikvija, procesija, novih molitvenih oblika koje bi upoznale puk s Isusovim i Bogorodičinim životom. Sceničnost samog unutrašnjeg uređenja prostora crkve pridonosi i uzvišenosti misnog slavlja. Sam papa Pio V. revno je provodio odluke Tridentskog sabora, te uvodi različite oblike molitve, tako za već spomenutu pobjedu kršćanske mornarice u lepantskoj bitci 1571. godine, smatra da su za sretni ishod najzaslužnije molitve *Gospe od ružarija* i *Četrdeset sati pred Presvetim sakramentom*.⁵⁴

Ikonografska rješenja pala Gospe od ružarija s prikazom sudionika lepantske bitke bila su naročito popularna u krajevima kojima je prijetila opasnost od osmanskih napada, te su stekle status kolektivnih zaštitnica. Najčešće su prikazivani vladari sa svojim vojnim zapovjednicima, saveznici s članovima obitelji, a ponekad i naručitelji ispred domaćih veduta.⁵⁵ U dominikanskoj crkvi u Trogiru na platnu *Gospa od ružarija*, potpisanom od strane Giovanni Battista Argentija (1561.-1626.), datiranom 1600. godine, nalazimo sve zaslužne za pobjedu u lepantskoj bitci: papu Pia V. koji kleči pred Bogorodicom, sv. Dominika, sv. Katarinu Sijensku, Huana Austrijskog, duždevicu Cornaro.

Upravo pod utjecajem dominikanaca nastaju karakteristična ikonografska rješenja oltarnih pala *Gospe od ružarija*: Bogorodica sjedi s malim Isusom u krilu i daruje krunicu osnivaču dominikanskog reda sv. Dominiku i sv. Katarini Sijenskoj (1347.-1380.), prvoj svetici koja je imala čast nositi Isusove stigme, kanoniziranoj 1461. godine. Zbog svoje popularnosti sv. Katarina Sijenska često je prikazivana i samostalno kao u dominikanskoj crkvi sv. Petra Mučenika u Starom gradu na Hvaru, gdje je središnja figura na oltarnoj pali potpisanoj od strane Baldassarea d' Anne.⁵⁶ U nekim rješenjima prisutni su i drugi sveci, a često je cjelokupni prizor okružen s petnaest otajstava, koje su tu da vjernici i vizualiziraju omiljenu i puku blisku marijansku molitvu. Otajstvene scene često su izvedene na površinama manjih dimenzija u kružnom, ovalnom, pravokutnom ili potkovičastom formatu, te naknadno uklopljene u pale, a postoje i ciklusi rastavljenih otajstava smještenih na zidove crkve, kor, sakristiju ili u interijere samostana. Uz sv. Dominika često umjesto sv. Katarine Sijenske nalazi se sv. Ruža Limska, ponizna Indijanka, prva svetica „novog svijeta“, kanonizirana 1671. godine. U župnoj crkvi

⁵³ Usp. Sanja Cvetnić, „Dominikanci u hrvatskim krajevima i njihova ikonografija nakon Tridentskog sabora (1545.-1563.)“ u: *Croatia Christiana Periodica* 34 (2010.), str. 3.

⁵⁴ Usp. Sanja Cvetnić, „Dominikanci i njihova“, 2011., str. 184.

⁵⁵ Ivana Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak*, Split: Književni krug, 1998., str. 82.

⁵⁶ Sanja Cvetnić, „Dominikanci i njihova“, 2011., str. 188.

Rođenja Blažene Djevice Marije u Završju nalazi se potpisana i 1758. godine datirana slika Gasparea Diziania (1689.-1767.), prikazuje Ružu Limsku koja prima krunicu od Bogorodice u društvu sv. Dominika, koji krunicu prima od malog Isusa.⁵⁷ Pejzaži domicilnog krajolika naručitelja u pozadini javljaju se na palama Gospe od ružarija, također od kraja XVI. te kroz cijelo XVII. stoljeće. Jedna od njih je i pala *Gospe od ružarija*, pripisana Santeu Perandi (1566.-1638.) iz župne crkve u Pagu, gdje se u pozadini vidi crkva ispred koje siluete ljudi nose pokojnike.⁵⁸

Ova i slična rješenja nalaze se u crkvama koje pripadaju i drugim redovima kao i župnim crkvama, što potvrđuje ikonografski trijumf dominikanaca - vitezova svete krunice.⁵⁹ Dominikanci postaju važni i značajni naručitelji, te po svim crkvama počinju nicati oltari posvećeni Gospi od ružarija, a molitvenici gorljivo upozoravaju na važnost te marijanske pobožnosti.

Ikonografija sv. Dominika također se mijenja: od čovjeka zrele dobi, statičnog stava s ljljanom i knjigom u ruci i ponekad zvijezdom na čelu ili iznad glave koja zajedno s pogledom prema nebeskom carstvu naglašava stanje kontemplacije, postaje aktivan i gorljivi svetac naglašavajući svoju propovjedničku moć.⁶⁰ Osim najčešćeg prikaz sv. Dominika kao zagovaratelja svetog ružarija, na način da od Bogorodice prima krunicu, ostavljajući je u nasljeđe ovozemaljskom svijetu i Crkvi, nalazimo ga kao pravovjernog učitelja rimokatoličke vjere na dva prikaza *Obrezanja Isusovog* u dominikanskoj crkvi u Trogiru i Splitu. Bilo da kao na prikazu iz Trogira Jacopa Palme Mlađega, datiranom 1607. godine posreduje između promatrača i scene, na način da kleči sa sklopljenim rukama i odloženom knjigom ili kao na prikazu Pietra Mere (1570./79.-1644.) u Splitu, gdje također kleči, ali i upućuje promatrača ispruženim kažiprstom desne ruke na središnji prizor obrezanja.⁶¹

⁵⁷ Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb: FF press, 2007., str.186.

⁵⁸ Ivana Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak*, 1998., str. 89.

⁵⁹ Sanja Cvetnić, „Dominikanci i njihova“, 2011., str. 184.

⁶⁰ Isto, str. 186.

⁶¹ Isto, str. 186.

6. KATALOŠKI OPIS I IKONOGRAFSKA ANALIZA DJELA PRIPISANIH TRIPI KOKOLJI IZ DOMINIKANSKOG SAMOSTANA U DUBROVNIKU

6.1. Kataloški opis i ikonografska analiza *Otajstava ružarija*

Tripo Kokolja (pripisano)

Otajstava Ružarija (sl. 13)

kraj XVII. - početak XVIII. stoljeća.

ulje na platnu

petnaest zasebnih medaljona kružnog oblika, platna promjera 40,5 cm s drvenim okvirom, čija debljina iznosi 4,5 cm

sadašnji smještaj u Muzeju Dominikanskog samostanu u Dubrovniku, prije smješteni po hodnicima samostana.

bez vidljivih većih oštećenja, izuzev uslijed starosti ispucane površine, naknadne restauracije nisu poznate

Prvi spomen *Otajstava* u literaturi nalazi se u odlomku Krune Prijatelja u studiji iz 1952. godine, koji je u daljnjem tekstu prenesen u cijelosti. Odlomak je usputni osvrt na *Otajstva* iz zbirke dominikanskog samostana u Dubrovniku, a započinje problematikom atribucije Kokolji *Otajstva* iz *mauzoleja* nadbiskupa Zmajevića (sl. 9). Vidljivo je da autor dubrovačka *Otajstva* ni u kom slučaju nije povezao s likom i djelom Tripe Kokolje, ali navodi ih kao jedno od možda i ponajboljeg ostvarenja te teme kod nas.⁶²

Zanimljivo je, da je Andrija Zmajević izabrao kao temat oltarske pale svoje grobne kapele, ili kako Bokelji pomalo pompozno kažu *mauzoleja*, baš temu otajstva Ružarija. Koje je osobito bila proširena i po kultu i po ikonografiji u doba mletačkoga manirizma i čitavog XVII. st. U samoj Dalmaciji imamo čitav niz oltarskih pala sa istom ikonografskom temom, bilo da su prizori otajstva uklopljeni u oltarsku palu oko Bogorodičinog lika, ili kao da su kao u ovom slučaju u Perastu, ti prizori naslikani na malim odijeljenim plaketama. U dalmatinskom slikarstvu XVII. st, najznačajnija za tu temu je slika sa otajstvima Ružarija u samostanu sv .Križa na Čiovu kod Trogira, koju je naslikao rapski slikar Matej Ponzoni. Drugdje sam opširno upozorio na sliku s prizorima otajstva Ružarija, koji se nalazi kod splitskih dominikanaca. Tamo su ti prizori naslikani na platnu u formi obrnutog slova U, a slika podsjeća donekle na produkte dalmatinskog manirizma, osobito na slikara Marka Capagrosso, dok nam dekorativne košarice donose reminiscencije na Kokolju. Zaslužuju još detaljno proučavanje pala s otajstvima Ružarija u dominikanaca u Trogiru, koju labava tradicija veže uz rod Bassana i slike otajstva u hodnicima dominikanskog samostana u Dubrovniku, koje su kao i slike u Perastu rastavljene svaka za sebe. Zbog prilično visokog kvaliteta i smionih svjetlosnih igara to je možda najbolja realizacija svoje vrste kod nas. O drugim slikama iste teme u Dalmaciji nećemo govoriti, jer bi zabrazdili u posebnu ikonografsko-komparativnu studiju, to više što slike u Perastu ne smatramo za Kokoljine.

⁶² Kruno Prijatelj, „Slikar Tripo Kokolja“, 1952., str. 20.

Samo podatak da se u dominikanskoj crkvi u Dubrovniku, Korčuli i Perastu nalazi kompletni ciklus ovala sa scenama ružarija, iznosi Ivana Prijatelj Pavičić u knjizi iz 1998. godine posvećenoj značenju i razvoju marijanskog kulta u hrvatskoj sakralnoj umjetnosti.⁶³

Petnaest zasebnih medaljona iz Zbirke dominikanskog samostana u Dubrovniku, izloženo je u tri reda po pet medaljona, što odgovara ikonografiji samih otajstava. Otajstva se, dakle, dijele na tri skupine:

I. Radosna otajstva:

1. Navještenje, 2. Pohodenje, 3. Rođenje Isusovo, 4. Prikazanje u Hramu, 5. Našašće dvanaestogodišnjeg Isusa u Hramu

II. Žalosna otajstva:

1. Molitva na Maslinskoj Gori, 2. Bičevanje Kristovo, 3. Krista krune trnovom krunom, 4. Nošenje križa, 5. Raspeće

III. Slavna otajstva:

1. Uskrsnuće, 2. Uzašašće, 3. Silazak Duha Svetoga, 4. Uznesenje Bogorodice, 5. Krunjenje Bogorodice

I. Radosna otajstva

1. *Navještenje* (sl.13.1). Na lijevom rubu u središnjoj ravnini prikaz je arkandela Gabrijela, čija je figura jedina koja ispunjava kadar gotovo cijelom visinom. Lijevom rukom pokazuje arkandeo Gabrijel na Boga i Duha Svetoga u liku golubice, u desnoj drži cvijet ljiljana, a lijevim koljenom kleči na oblaku. Bogorodica je prikazana u predanom, poluklečećem stavu, s desnom rukom položenom preko prsa, pognute glave, a njena se figura nalazi u donjem pojasu na desnom rubu medaljona. Iznad Marijine glave nalaze se tri malene glavice anđela, dok središnjim dijelom dominira svjetlost Duha Svetoga, cvjetovi ljiljana i gore lik Boga, čiju figuru kadar reže u najvišem gornjem tjemenu dijelu. Sam prikaz je kompozicijski piramidalan, djeluje dinamično i pokrenuto, ali u ravnoteži. Kolorit u ovom, kao i svim drugim otajstvima sveden je na nijanse smeđe, plave, narančaste, bijele i oker boje. Izvor svjetlosti u ovom je prikazu sam Duh Sveti koji dominira u središnjem gornjem dijelu i teče obasjavajući cijeli lik arkandela Gabrijela, Marijin obraz i lijevo rame. Prostor je nestvaran i apstraktan, potencira ga oblak na kojem kleči arkandeo Gabrijel i dočarava uzvišenost trenutka.

2. *Susret Marije i Elizabete* (sl. 13.2). Marija i Elizabeta prikazane su u gotovo cijeloj svojoj visini i dominiraju medaljonom, okrenute su jedna prema drugoj u profilu i u zagrljaju su,

⁶³ Ivana Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak*, 1998., str. 63.

Elizabetinom lijevom i Marijinom desnom rukom, a drže se Elizabeta Mariju desnom, a Marija Elizabetu svojom lijevom rukom. Iza Marije na samom desnom rubu prikazan je lik zamišljenog sv. Josipa, čiju figuru kadar reže u gornjem tjemenu dijelu. Svjetlost obasjava lica i likove dvije žene u prisnom zagrljaju. Kompozicija je statična i u neravnoteži obzirom da lik sv. Josipa, iako u pozadini iza Bogorodice, pridonosi većoj zastupljenosti mase na desnoj strani medaljona. Kao i u prošlom otajstvu, prostor samog uprizorenja je nejasan i bez potrebe autora za smještajem likova u neki određeni ambijent.

3. *Rođenje Isusovo* (sl. 13.3). Bogorodica je u središtu prikaza s malim Isusom u krilu, prvi puta u otajstvu licem je okrenuta prema promatraču, dok je sv. Josip ponovo iza Bogorodice na desnom rubu medaljona s prekriženim rukama, gledajući u smjeru središnjeg prikaza, baš kao i druga dva lika na lijevom rubu medaljona, pastir i anđeo. Pastir prekriženih ruku na donjem dijelu desnog ruba, promatra Isusa s divljenjem i pobožnošću, dok anđeo u polulebdećem položaju drži desnu ruku na prsima, a lijevom dlanom u uzdignutom položaju prema liku malog Isusa, gestom zaziva Božji blagoslov. Kompozicija je statična i u ravnoteži, pridonosi joj razmještaj likova s Bogorodičine lijeve i desne strane. Svjetlost s Marijine aureole, Marije i lika malog Isusa, obasjava više lik pastira i anđela, prema kojima je tek rođeni Isus i okrenut, a manje lik sv. Josipa. Čini se da je na ovom otajstvu postoji pokušaj prikaza samog prostora u obliku špilje, čak u pozadini i neke arhitekture, ali zbog pomalo prigušenog kolorita i ispucanosti slojeva boje, prostor ostaje nejasan.

4. *Prikazanje u Hramu* (sl. 13.4). Prizor je ispunjen likovima, središnji položaj zauzimaju lik starca Šimuna, Marije, četrdeset dana starog Isusa, u sredini, ali iza prizora bližeg promatraču, prikazana je sv. Ana s upaljenom svijećom koja simbolizira Isusa kao svjetlo koje je svojim rođenjem obasjalo svijet. Šimun dominira u desnom dijelu prikaza, ozarena lica energično pruža ruke prema Spasitelju, okrenut u poluprofilu i odjeven u odoru židovskog svećenika. Marija u profilu pruža Šimunu malog Isusa u poyoju, gledajući Šimuna s iznenađenjem i divljenjem. Iza Marije na lijevom rubu medaljona, nalazi se sv. Josip koji s lijevom rukom pridržava ogrtač, dok se iza Šimuna uz krajnji desni rub, nalazi još jedan lik, potpuno mutan. Svi likovi zauzimaju dvije trećine prostora, dok gornja trećina ostaje prazna, prvi puta u otajstvima, jasno naznačujući prostor, a to je interijer hrama. Svjetlost ponovo s Marijine aureole i malog Isusa isijava na Šimuna, potencirajući blještavilo naročito zbog Šimunovih bijelih rukava halje. Osvijetljena je i sv. Ana, okrenuta sučelice, kao i sv. Josip iz profila. Jedini neosvijetljeni lik potpuno u sjeni ostaje iza Šimuna, uz krajnji desni rub. Kompozicija je u potpunoj ravnoteži s ravnomjernim razmještajem likova. Dinamična je zbog energično pruženih

Šimunovih ruku, kao i samog položaja Marijinog, koja klečeći na ispruženim rukama nosi svu djetetovu težinu.

5. *Našašće dvanaestogodišnjeg Isusa u Hramu* (sl. 13.5). Prizor obiluje likovima, raspoređenim ukrug oko samog ruba medaljona. U središnjem dijelu nalazi se oltar nad kojim propovijeda Isus, a pomaknut je u desnu polovicu prizora. Isus sa svojim uzdignutim desnim dlanom u polusjedećem je položaju na stolici s visokim naslonom. Najupečatljiviji lik nalazi se ispod Isusa, veličinom krupniji u odnosu na dvanaestogodišnjeg Isusa zbog starije dobi i smješten u prvom prostornom pojasu, fizionomije starog proroka i slikan u profilu, kao da se pridržava lijevom rukom s izraženom muskulaturom, iznenađen Isusovom elokvencijom. Iza Isusa i učitelja, uz sami desni rub u srednjem pojasu smješten je još jedan lik u profilu, okrenut prema Isusu, a kadar mu reže stražnji dio glave. U središnjem dijelu medaljona iza oltara, najudaljenija od promatrača smještena je Marija, na kojoj se po položaju glave očituje iznenađenje zatečenim prizorom. Na lijevom rubu nalaze se dva lika, jedan u sjedećem položaju s rastvorenom knjigom u krilu, iz profila promatra Isusa, dok lik iznad njega, ponovo perspektivno udaljeniji od promatrača, okrenut je od Isusa prema drugim sudionicima u prostoriji kao da želi ukazati na veličinu Isusovog nauka. Bogorodica i Isus osvijetljeni su blagim svjetlom svoje aureole. Naglašeno osvijetljeni su i lik u lijevom rubu s rastvorenom knjigom, te lik, koji podsjeća na starog proroka i u polusjedećem se položaju pridržava lijevom rukom za podlogu, a u sjeni ostaje lik s lijeve strane ruba, koji upozorava druge na Isusovu riječ, kao i lik s desne strane ruba medaljona koji prikazan u profilu, promatra Isusa. Kompozicija je u ravnoteži, kojoj pridonosi akcent svjetla na lijevoj strani kompozicije i to na sjedećem liku s rastvorenom knjigom i donjem dijelu haljine lika s bradom koji se pridržava rukom u prvom prostornom pojasu, iako se na desnoj strani nalazi brojčano više likova.

II Žalosna otajstva

1. *Molitva na Maslinskoj Gori* (sl. 13.6). Tri krupna lika zauzimaju cijeli prizor molitve u Getsemanskom vrtu. Središnji lik, Krist okrenut je u profilu prema anđelu na lijevoj strani medaljona. Kristova desna ruka položena je na prsa, dok je lijeva ruka ispružena i u lagano odignutom položaju s dlanom prema gore. Krist kleči, a tješi ga i pridržava anđeo smješten njemu iza leđa u desnoj strani prizora. Krist je, dakle, okrenut prema anđelu na lijevoj strani medaljona koji desnom rukom drži kalež, lijevom rukom pokazuje prema nebeskom svodu dok kleči na oblaku, baš kao i arkandeo Gabrijel na otajstvu Navještenja. U gornjem pojasu na lijevoj strani prizora izvor je svjetlosti, poput sunca koje se probija iza oblaka smještenom u gornjem pojasu prizora na desnoj strani, tako da je anđeo na lijevoj strani medaljona cijeli obasjan blagom

difuznom svjetlošću. Postoji i drugi izvor svjetlosti, Kristova aureola, koja obasjava njegov profil i obje ruke, te lice i lijevu ruku anđela iza njega, koji ga pridržava, a smješten je na desnoj strani medaljona. Zahvaljujući razmještaju likova i odnosu masa kompozicija je u potpunoj ravnoteži, a dinamičnosti pridonose raširena krila i uzdignute ruke anđela s lijeve strane, te pokret pridržavanja Krista, u kojem se nalazi anđeo s desne strane medaljona. Prostor je imaginaran, bez potrebe da se prizor smjesti u zamišljeni Getsemanski vrt.

2. *Bičevanje Kristovo* (sl. 13.7). Medaljonom dominira lik Krista zavezanog za stup s obje ruke iza leđa, tijelo mu je gotovo cijelo okrenuto prema promatraču u sasvim blagoj rotaciji s nagnutim gornjim dijelom tijela, okrenut prema jednom od mučitelja na lijevoj strani prizora, koji je najviše istaknut i sučelice Kristu, a desnom rukom s izraženom muskulaturom u punom zamahu drži bičeve od remenja. Vojniku je sa svake strane još jedan mučitelj, od kojih je zanimljiviji vojnik s desne strane, perspektivno bliži promatraču, ali prikazan puno niže od glavnog vojnika i Krista, tijelo mu je okrenuto prema promatraču s desnom rukom na lijevom ramenu, u zamahu, a dlan mu je odrezan kadrom, dok je glava u profilu uzdignuta pogledom prema Kristu. S lijeve strane glavnog vojnika nalazi se još jedan mučitelj s lijevom rukom u zamahu prikazan u profilu s uzdignutom glavom na istom nivou kao mučitelj s desne strane glavnog vojnika, ali perspektivno najudaljenijem od promatrača. Iza Krista smješten je i četvrti vojnik u profilu s desnom rukom u zamahu i lijepo vidljivom lijevom rukom u blagoj kontrakciji. Osvijetljeno je cijelo Kristovo tijelo, iako, pomalo neuspjele perspektive i sa skraćenim nogama, blijedo je sive nijanse, a aureola obasjava likove glavnoga vojnika i onoga njemu u nižem nivou s desne strane, mučitelj glavnog vojnika s lijeve strane u potpunoj je sjeni, a bičevalac smješten iza leđa Krista potpuno je vidljiv, iako, u sjeni. Prizor je smješten u vanjski prostor, zamišljeno dvorište iza kojega se lijepo vidi različita arhitektura perspektivno dosta uspješno izvedena. Kompozicija je dinamična, svi sudionici prizora osim zavezanog Krista u pokretu su, sa zamahom ruke maksimalne amplitude, a ravnoteža cijelog prizora, iako se na lijevoj strani nalazi brojčano više likova, postignuta je izvijenosti Kristova izmučenog i obasjanog tijela u desnu stranu prizora prema četvrtom od svojih mučitelja smještenom u desni rub medaljona.

3. *Krunjenje Krista trnovom krunom* (sl. 13.8). Prikaz krunjenja Krista, poput prošlog medaljona obiluje likovima. Uz Krista ponovno se nalaze vojnici. Krist je opet središnja figura, sjedi u pobjezima, tijelo u blagoj rotaciji okrenuto prema promatraču. Desnom rukom Krist pridržava vlastiti lijevi lakat, dok lijeva ruka prati liniju tijela, noge su raširene. Desna noga savijena je na povišenju poput stepenice, a lijeva je noga ispružena. Niz Kristovo lice, ponovno viđeno u profilu, slijeva se više mlazova krvi, zbog trnove krune, kojeg su mu vojnici postavili na čelo poput vijenca. Krist je profilom okrenut prema lijevom rubu medaljona, od

izmrcvarenosti glava mu je klonula i sučelice je s najistaknutijim vojnikom u prizoru. Vojnik je ovoga puta odjeven u profesionalnu odjeću rimskog vojnika, tijela u profilu u poluklečećem položaju s uzdignutom desnom rukom i kažiprstom u prijetećem položaju. Iza njega uz lijevi rub medaljona prikazan je još jedan lik, čini se starije životne dobi pa ne odaje dojam da je vojnik. Iza leđa Krista, kao i s njegove lijeve strane, odnosno desnog ruba medaljona nalaze se još dva lika, oba trstiku kojom muče Krista drže s obje uzdignute ruke, vojnik iza Krista gotovo cijelim licem okrenut je prema promatraču, dok je onaj u desnom rubu medaljona prikazan u profilu. Skroz pri desnom rubu nalazi se još jedan lik, manji veličinom i čuču potpuno u sjeni. Poput prethodnog medaljona, i ovaj prikaz odlikuje se dinamikom, napetošću, ali i nekim momentom smirenosti i uzvišenosti, koja se očituje u opuštenom, malaksalom i izmrcvarenom Kristovom tijelu, koje ponovno blijedo-sive nijanse jedino zadržava izravno svjetlo na sebi.

4. *Nošenje križa* (sl. 13.9). Središnji prizor ovoga otajstva utjelovljuje Krista, koji je pokleknuo pod težinom teškog drvenog križa, jedan kraj horizontalne grede križa obuhvatio je desnom rukom, dok mu je lijeva ruka otvorenim dlanom okrenuta prema tlu, spreman da se na nju pri padu osloni, gotovo cijelo lice okrenuto je prema promatraču. Šimun Cirenac nadvio se nad Kristovim tijelom, lijevom rukom obuhvatio je vertikalnu gredu križa, pokušavajući pomoći iznemoglom Kristu. Na desnom rubu medaljona nalazi se manji lik Marije, koja je prikazana u profilu usta poluotvorenih od boli. Na lijevoj strani medaljona nalaze se dva vojnika, glavni je na čelu povorke, profilom okrenutim prema povorci, a lijevom rukom savijenom u laktu vuče užu i požuruje tom gestom povorku koja se penje na brdo Kalvariju. Iza njega udaljeniji od promatrača nalazi se još jedan vojnik nejasnih obrisa, u profilu okrenut u smjeru kretanja povorke. Naglašena svjetlost Kristove aureole, koja se nalazi otprilike u centru prizora, malo više prema donjem dijelu, osvjetljava njegovo lijevo rame i ruku. Nebo, iako tamno, propušta svjetlost i obasjava vedutu u daljini. Prostor je pokušaj realnog prikaza brdovitog krajolika. Cijeli se prikaz odlikuje dinamikom i pokretom, Isus pada, ali ruka mu još nije dotaknula tlo, Šimun se nadvio nad njim pokušavajući pomoći, vojnici se kreću naprijed, prema vrhu brda.

5. *Raspeće* (sl. 13.10). Raspeti je Krist u centru prikaza, križ na kome je razapet nije okrenut potpuno frontalno, tako da se čini da jedan horizontalni krak grede pojačava dubinu slike, a drugi krak je skupa s Kristovom šakom kadrom odrezan. Glava Krista klonula je, a ruke pribijene na križ naglašavaju napetost muskulature i tetiva. S lijeve strane medaljona nalazi se lik Marije i Marije Magdalene, Marija je veličinom krupnija od Marije Magdalene i nalazi se u krajnjem desnom rubu medaljona, desnom rukom na prsima drži svoj plašt, lica iskrivljena od boli, pogled joj je usmjeren suprotno od smjera raspeća, dok Marija Magdalena ispred nje u tuzi gleda raspetoga Krista. U podnožju križa nalazi se jedan od učenika, sv. Ivan, a u lijevom rubu

vojnici kopljonosha, Longin. Objema rukama usmjerio je koplje ka Kristovim rebrima, vojniku su vidljive glava i ruke, tijelo mu je kadrom odrezano. Nebo je potpuno tamno s još tamnijim nakupinama oblaka. Svjetlo se ponovno zadržava na Kristovom tijelu i aureoli, difuzno se širi i modelira kopljonosu i sv. Ivana u podnožju križa. Prikaz se ponovno odlikuje emocijom napetosti, boli, anksioznosti i neizvjesnosti, kako tjelesnom zbog tenzije muskulature i tetiva ruku i nogu, tako i psihološkom momentu neizmjerne boli majke.

III. Slavna otajstva

1. *Uskrsnuće* (sl. 13.11). Kristovo tijelo uzdiže se na nebesa, izvijenom je prema desnom rubu medaljona, dok mu je glava okrenuta na suprotnu stranu. Uskrsli Krist prikazan je kao pobjednik, obasjan svjetlom i pobjedonosnim stijegom križa u desnoj ruci. Na desnoj strani medaljona iznad odmaknutog četvrtastog kamenog pokrova nalazi se anđeo frontalno okrenut tijelom, ali licem u profilu. U razini glave anđela na lijevom rubu, nalaze se kadrom odsječena dva vojnika koja iznenađena promatraju scenu Uskrsnuća. Anđeo bliže promatraču u poluležećem je položaju s visoko uzdignutom rukom i dlanom okrenutom prema promatraču, vojniku iza njega perspektivno udaljenijem, vidi se samo glava, koja je kadrom djelomično odsječena. Lijepo modelirano elongirano Kristovo tijelo, bez perspektivnih skraćanja daje ovom prizoru dodatnu uzvišenost i dostojanstvenost. Anđeo i vojnici ostaju u sjeni, dok svjetlo u procijepu lijepo prati Isusovo tijelo od raširenih ruku prema skupljenim nogama. Izvijenim osvijetljenim Isusovim tijelom prema anđelu na lijevom rubu medaljona i odmaknutom kamenom pokrovu, postiže se s dvojicom vojnika na desnom rubu, izjednačen odnos masa.

2. *Uzašašće* (sl. 13.12) . Krist nakon geste blagoslova učenika, još uvijek raširenih ruku uzdiže se u Kraljevstvo nebesko. Stoji na spiralno uvijenom oblaku, a u podnožju ostavlja svoje učenike i Mariju. Marija se nalazi u donjem lijevom rubu medaljona, a učenici su poredani u pravilni polukrug prateći donji okvir samog medaljona. Otprilike osam učenika prikazano je u različitim posturama. Neki su prikazani s leđa, neki iz profila, a neki frontalno. Svako je lice modelirano precizno i uspješno, što i ovom prizoru daje posebnu uzvišenost. Svjetlost se zadržava na liku Krista i oblaku koje ga nosi pritom lijepo modelirajući lica svih protagonista.

3. *Silazak Duha Svetoga* (sl. 13.13). Blažena Djevica Marija u ovom je prizoru središnji prikaz, kao uvod u događaje u idućim dvama otajstvima. Oko Marije u pomalo nepravilnom krugu raspoređeni su apostoli, koji upravo primaju moć koju im šalje uskrsli Krist. Marija sjedi na povišenom pijedestalu, glave blago okrenute prema desnom rubu medaljona, pogleda uprtog prema gore. Njoj s desne, a promatraču s lijeve strane nalaze se četiri apostola. Najbliži promatraču, u torziji je, okrenute glave prema prizoru silaska Duha Svetoga, kao i svi apostoli s

lijeve strane prikaza. Na desnoj strani prizora nalazi se pet apostola. Najupečatljiviji je onaj najbliži promatraču, koji je položio desnu ruku na prsa, te jedini ne gleda u smjeru silaska Duha Svetoga, nego u tlo, što razbija pomalo ustaljenu i predvidljivu scenu. Cijeli prizor, kao i sve protagoniste obavija blaga difuzna svjetlost. Ozračje je molitve, traženja i otvaranja srca, te buduće radosne, ali teške zadaće propovijedanja radosne vijesti i obraćanja svih ljudi.

4. *Uznesenje Blažene Djevice Marije* (sl. 13.14). U otajstvu Uznesenja, Blažena Djevice Marija prikazana je u polusjedećem položaju s frontalno okrenutim tijelom, ali na način da su u blagoj rotaciji, prema lijevom rubu medaljona, oba koljena, no glava je okrenuta u suprotnu desnu stranu medaljona. Lijeva ruka savijena je Bogorodici u laktu, otvorenog dlana, a desna položena na prsa. Sa svake strane anđeli su, koji rukama kao da pomažu Mariji da se s još većom lakoćom uzdiže u Kraljevstvo nebesko. Anđelima vijori kosa, krila su u pokretu, Marijina draperija također, sve to pridonosi dinamici prizora u kojemu vlada ravnoteža, spokoj i lakoća. Izvor svjetlosti je Marijina aureola i oblak na kojem sjedi.

5. *Krunjenje Blažene Djevice Marije* (sl. 13.15). Tri krupna lika u prizoru krunjenja ispunili su gotovo cijeli medaljon. Blažena Djevica Marija sjedi na tronu, s malo više savijenom lijevom nogom i oslanja se na oblak, ruku prekrivenih na prsima i frontalno okrenuta pogledom oborenim prema dolje. Mariji s desne strane, a promatraču s lijeve strane medaljona nalazi se Krist, tijelo mu je prikazano u profilu i drži desnom rukom krunu iznad Marijine glave, s Bogorodičine lijeve strane, a promatraču s desne strane medaljona nalazi se Bog Otac koji krunu iznad Bogorodičine glave drži lijevom rukom. Krist i Bog Otac su u lebdećem položaju. Prostor je apstraktan, a blaga svjetlost difuzno obasjava lica svo troje sudionika.

6.2. Komparativna analiza dubrovačkih *Otajstava ružarija* s drugim *Otajstvima* i djelima pripisanim Tripi Kokolji

Dubrovačka *Otajstva* pripisana Kokolji prvenstveno sam uspoređivala s otajstvima sa slike *Bogorodica od svetog ružarija sa sv. Dominikom, sv. Katarinom Sijenskom, sv. Antunom, sv. Nikolom i nepoznatim dominikanskim svecem* iz župne crkve na Prčanju, koji zajedno s ramom uokviruju kompoziciju (sl.10), zatim s korčulanskim ciklusom rastavljenih otajstava koje je 1991. godine publicirao Radoslav Tomić (sl. 14.1-14.15)⁶⁴, te s *Otajstvima* iz mauzoleja nadbiskupa Zmajevića koji su uokvirili sliku *Bogorodice s Djetetom* kopiju ikone *Salus Populi Romani* (sl. 9). Sva tri *Otajstva* također otprije bez pisanog argumenta na osnovi analogija, pripisani su Kokolji. Osim njih u komparativnoj analizi koristila sam i rješenja kompozicije, prostora i svjetla otajstva ružarija od drugih autora: *Gospe od ružarija* Mateja Ponzonea (1583.-

⁶⁴ Radoslav Tomić, „Tri nove slike Tripa Kokolje“, 1991., str. 98-100.

1663.)⁶⁵ iz crkve sv. Križa na Čiovu koja je potpisana i datirana (sl. 15), te *Gospe od ružarija* autora Sante Perande (1566.-1638.) iz župne crkve na Pagu, koja je Perandi pripisana od strane Grge Gamulina 1969. godine (sl. 16).⁶⁶ U rješenju Perande kao i Ponzonea na sličan način između dvije grupe Bogorodice i sv. Dominika sa sv. Katarinom Sijenskom u Ponzoneovom primjeru i Bogorodice sa sv. Dominikom, sv. Katarinom Sijenskom i sudionicima lepantske bitke u Perandinom rješenju, prikazana su otajstva na neobičan način na platnu, koje podržavaju na svakom kraju kompozicije dva anđela. Osim toga analizirala sam i *Otajstva* sa slikanog stropa crkve Svih Svetih u Korčuli (sl. 17, 17a, 17b), čija je atribucija Kokolji, doduše odbačena i svedena na, eventualno, polja s likovima sv. Ivana i sv. Mateja evanđelista.⁶⁷ Analogiju sam tražila i na osliku iz crkve Gospe od Škrpjela u Perastu, ali zbog različitih kutova gledanja scena, kao i velikih površina, kompozicije su dosta različite i često pretrpane likovima. Komparirala sam i druga argumentirana Kokoljina djela, te ih s dubrovačkim *Otajstvima* uspoređivala Morellijevom metodom.

I. Radosna otajstva:

1. *Navještenje*, (sl. 13.1) doista, najviše sličnosti ima prostorno i kompozicijski s *Navještenjem* s prčanjске pale. Arkandeo Gabrijel, na prčanjskoj pali na lijevom rubu medaljona u sličnoj je pozi s anđelom s dubrovačkog otajstva, razlikuju se u položaju ruke: na dubrovačkom *Navještenju* ljiljan je u lijevoj, a na prčanjskom u desnoj ruci (sl. 10.1). Bogorodica je na prčanjskom otajstvu s obje ruke na prsima okrenuta tijelom i licem više frontalno dok je na dubrovačkom lice u profilu s desnom rukom na prsima, a lijevom ispruženom. Iznad Bogorodice su glave tri mala anđelčića, toliko omiljenog i zastupljenog motiva u skoro svim Kokoljinim djelima. Svjetlost Duha Svetoga dominira u središnjem gornjem dijelu i jednog i drugog medaljona, dok se u dubrovačkom vidi i lik Boga Oca u prčanjskom zbog priličnih oštećenja i puno manjih dimenzija, lik Boga Oca ne nazire se. Oba medaljona smještena su u nadnaravni i apstraktni prostor. Korčulansko je *Navještenje* (sl. 14.1) naprotiv potpuno drugačije, smješteno je u unutrašnji prostor s Bogorodicom koja kleči na drvenom podestu, oslonjena lijevom laktom na drvenu klupicu u gesti s na prsima prekrštenim rukama. Interijer je u korčulanskom primjeru jasno naznačen s vazom i ljiljanima smještenim na pod i anđelom koji se poput bjeličaste izmaglice spušta Mariji donoseći joj radosnu vijest. *Navještenje* koje kao jedan od medaljona uokviruje kopiju ikone *Salus Populi Romani* trenutno smještenu u

⁶⁵ Matej Ponzoni ili Pončun bio je učenik Santea Perande jednog od najznačajnijih sljedbenika Jacopa Palme Mlađega.

⁶⁶ Kruno Prijatelj, „Barok u Dalmaciji“, 1982., str. 808.

⁶⁷ Vladimir Marković, *Zidno slikarstvo 17. i 18. stoljeća*, 1985., str. 125.

župnu crkvu sv. Nikole u Perastu, karakterizira prostorna i kompozicijska podudarnost, pa izgleda kao zrcalni odraz korčulanskom (sl. 9). Kao peraško i korčulansko, tako i Ponzoneovo (sl. 15) i *Navještenje* Sante Perande (sl. 16) smješteni u renesansni interijer, prilično se razlikuju od dubrovačkog i prčanjškog.

2. *Pohodjenje* (sl. 13.1) najviše sličnosti ima s peraškim u smislu nedefiniranog prostora i stojećeg stava Bogorodice i Elizabete okrenute sučelice jednom rukom u zagrljaju, a drugom se drže za ruke (sl. 9). Prčanjško se *Pohodjenje* (sl. 10.2) bitno razlikuje od dubrovačkog. Smješteno je u određeni prostor s oslikanim nadvratnikom ispod kojeg naziremo obris muške figure, najvjerojatnije sv. Josipa. U prčanjskom se prizoru, također nalaze dva muška lika, Zaharija i sv. Josip, a u dubrovačkom samo sv. Josip. Korčulanski prizor (sl. 14.2) prilično jasno i točno prikazuje vanjski okoliš i arhitekturu, a dvije su žene okrenute frontalno u šetnji, obje u iskoraku lijevom nogom, dok je sv. Josip iza njih u statičnom položaju, sjedi. Ponzoneovo (sl. 15) i Perandino (sl. 16) *Pohodjenje* slično je, susret je upriličen u zamišljenom stvarnom vanjskom ambijentu s Marijom i Elizabetom sučelice u prisnom zagrljaju. *Pohodjenje* (sl. 4) u crkvi Gospe od Škrpjela u svojoj se kompoziciji bitno razlikuje od svih nabrojanih, zbog veličine prikazano je mnoštvo anđeoskih glavica, a cijeli je prizor smješten u vanjski ambijent s dvije grupe protagonista. Glavna grupa, naravno Marija i Elizabeta u intimnom zagrljaju, ali u ugodnom međusobnom razgovoru nalaze se i sv. Josip i Zaharija. Također postoji prikaz zamišljene građevine.

3. *Rođenje Isusa* (sl. 13.3) najviše analogija ponovo ima s prčanjškim *Rođenjem* (sl. 10.3), gdje je Bogorodica u središnjem prikazu s Djetetom u slamici, okrenuta frontalno tijelom i licem u profilu, iza Bogorodice u desnom rubu medaljona nalazi se sv. Josip, a na mjestu gdje se u dubrovačkom otajstvu nalaze pastir i anđeo, u prčanjskom su smještene domaće životinje svjedoci Isusovog rođenja. U korčulanskom prikazu, koji najviše odskaka od svih analiziranih *Otajstava*, *Rođenju* prisustvuju samo Marija i Josip (sl. 14.3), dok u peraškom spiralnu kompoziciju čini dosta likova, osim Josipa i Marije i malog Isusa u prvom planu, tu su pastiri i anđeli (sl. 9). Međusobno bliske su kompozicije Ponzonea (sl. 15) i Perande (sl. 16): Sveta Obitelj s još po jednim likom sa svake, Marijine i Josipove strane. Dubrovačko otajstvo *Rođenja* vrlo znakovito je po za Kokolju neuobičajenim anatomske detaljima, kao što su primjerice, uho pastira kao i miškulatura na njegovoj nadlaktici. Na prikazu *Poklonstva kraljeva* u crkvi Gospe od Škrpjela prikazana je zbog, razumljivo, puno veće površine i drugačijeg kuta gledanja, potpuno različiti prizor koji se sastoji od idilične noćne scene s dosta likova, upotpunjene nebom punom anđela (sl. 5).

4. *Prikazanje u hramu* (sl. 13.4), u svim je rješenjima otajstava dosta srodno, osim u

Ponzoneovom, gdje je u središnjoj sceni naglašeni oltar koji izgleda poput većeg okruglog stola s prebačenim bijelim stolnjakom (sl. 15) i u peraškom prikazu gdje je, iako je slika malih dimenzija, u sceni priličan broj likova iza kojih je prikaz lučne arhitekture (sl. 9). Možda najrodniji dubrovačkom primjeru u ovom slučaju je Perandino *Prikazanje u hramu*, gdje se Šimun nalazi na desnoj strani medaljona i pruža ruke da bi primio malog Isusa u naručje, kojega Marija drži smještena na lijevoj strani prikaza iza koje se nalazi Josip (sl. 16). U oba *Prikazanja* lijepo je dočaran interijer hrama. Prčanjско *Prikazanje* dosta je oštećeno, te naziremo tek Šimuna smještenog na lijevoj strani s karakterističnom svećeničkom kapom. U korčulanskom prikazu Šimun je također na lijevoj strani sa svećeničkom kapom, a Marija kleči na improviziranim stepenicama predajući malog Isusa, iza nje sv. Josip stoji na desnoj strani medaljona, a u drugom planu stoje još čini se dva lika, koje je zbog oštećenja teško identificirati (sl. 14.3). Zanimljiva je sličnost fizionomije profila Bogorodice s dubrovačkog prikazanja s Bogorodicom iz crkve Gospe od Škrpjela s tema *Pohoda* (sl. 4) i *Poklonstva kraljeva* (sl. 5).

5. *Našašće ili Isus propovijeda u hramu* (sl. 13.5) najviše je blizak korčulanskom rješenju (sl. 14.5). Sličan položaj Isusa pomaknutog od sredine prema desnom rubu medaljona u polusjedećem položaju s uzdignutom desnom rukom dok propovijeda. Još uočljivije postoji analogija dva muška lika u prvom planu u poluležećem položaju, koja zauzimaju gotovo identične položaje i u dubrovačkoj i u korčulanskoj *Disputi*. Upravo taj lik najupečatljiviji je i na dubrovačkom prikazu s izražajnom muskulaturom netipičnom za Kokoljina ranija djela. U prčanjском prikazu postoji slična fizionomija lica dvanaestogodišnjeg Isusa s onim dubrovačkim, iako je on, zbog oštećenja jedini vidljivi lik u sceni (sl. 10.4). Kompozicija Ponzonea nema naročite srodnosti s dubrovačkim, Isus propovijeda s desne strane medaljona, a na lijevoj su zainteresirani slušatelji (sl. 15). Perandino (sl. 16) rješenje možda ima najviše zajedničkog s onim peraškim (sl. 9) utoliko što je Isus smješten frontalno u sredinu scene u drugom planu, a oni koji u hramu slušaju njegovu riječ raspoređeni su jednakomjerno s lijevog i desnog ruba medaljona.

II. Žalosna otajstva:

1. *Molitva na Maslinskoj Gori* (sl. 13.6), najviše srodnosti ima s prčanjским ciklusom (10.6). Baš poput dubrovačke scene, anđeo je na lijevoj strani medaljona i Krist je okrenut sučelice prema njemu, dok je promatraču okrenut u profilu. Iza Krista zbog oštećenja ne nazire se postoji li poput dubrovačke scene, još jedan anđeo koji lebdi i pridržava Krista i pruža mu iskrenu podršku. Korčulanski prikaz donosi nam jednu posve drugačiju ideju, Krista na brežuljku u dubini prikaza, udaljenog od promatrača, okrenut prema anđelu koji lebdi u gornjem najvišem

pojasu i nosi križ. Najbliži promatraču su Kristovi učenici koji spavaju u podnožju brežuljka (sl. 14.6). Perandina i Ponzzoneova *Molitva na Maslinskoj Gori* također uključuje usnule učenike u donjem pojasu medaljona i Krista udaljenog u drugom prostornom pojasu (sl. 15 i 16). Peraški medaljon najviše se razlikuje od svih, potpuno smjelo mijenja kut gledanja, te donosi prikaz anđela s leđa u prvom prostornom pojasu, te Krista koji je frontalno okrenut prema anđelu, dakle i prema promatraču, ali u drugom prostornom pojasu, veličinom manjeg, smještenog u dubinu slike (sl. 9).

2. *Bičevanje Krista* (sl. 13.7). Najviše zajedničkoga u ovoj temi imaju međusobno korčulanski (sl. 14.7) i prčanjski (sl. 10.7) ciklus. Na oba prikaza središnji dio zauzima Krist leđima naslonjen i zavezan za stup, a s njegove desne i lijeve strane nalazi se po jedan bičevalac. Kristova noga u blagom je iskoraku, izvijenog boka, a bičevaoci su u identičnom pokretu zamaha biča. Na dubrovačkom sceni uočavam sličnu kompoziciju s nešto više bičevalaca, a Krist je okrenut tijelom frontalno, ali licem prema glavnom mučitelju. Dok su i u prčanjskom i korčulanskom ciklusu mučitelji odjeveni, na dubrovačkom su obnaženih ruku opet ističući muskulaturu na način neuobičajen za Kokolju. Na peraškom medaljonu scena obiluje likovima, a kao na svim medaljonima do sada u ovom ciklusu iako na maloj površini minuciozno i precizno su naslikani kako ljudski, tako i dijelovi dvorišta sa zamišljenom arhitekturom (sl. 9). Perandin (sl. 16) je prikaz blizak prčanjskom, korčulanskim i dubrovačkim, Krist je u sredini s po jednim mučiteljem sa svake svoje strane (sl. 14.8). Ponzzoneov je prikaz neobičan zbog Isusa privezanog za stup naprijed na način da je čelom i tijelom okrenut prema stupu (sl. 15).

3. *Krista krune trnovom krunom* (sl. 13.8). Iako do sada najviše oštećena cijela površina otajstva Krunjenja trnovom krunom iz prčanskog ciklusa, naslućujem da bi ovo otajstvo moglo imati najviše sličnosti s dubrovačkim. Krist sjedi na povišenoj stolici, a oko njega nazire se više vojnika (sl. 10.8). Korčulansko otajstvo u središnjem dijelu prikazuje Krista u blagoj rotaciji tijela kako sjedi na improviziranoj stepenici s dva vojnika iza sebe, od kojih jedan ima koplje. Sva su tri lika u pokretu, vojnici postavljaju trnovu krunu, a Krist s bolnim izrazom lica grči izraženu muskulaturu gornjih i donjih udova (sl. 14.8). Perandino i Ponzzoneovo (sl. 15 i 16) rješenje međusobno je slično. Središnji dio kompozicije prikazuje Krista koji sjedi na stolici, ali razlika je u tome što su vojnici više statični nego u dubrovačkom otajstvu, gdje autor kao da je želio stvoriti dinamiku i prikazati cijeli dijapazon različitih pokreta iz različitih položaja tijela i pri tome naglasiti muskulaturu na način koji kod Kokolje, u prethodnom tekstu već naglašeno, do sada nije zabilježena. Peraško otajstvo u ovom je slučaju kompozicijski srodno dubrovačkom, prikazuje Krista koji sjedi okružen većim brojem vojnika, koji se iz različitih rakursa i zamaha izživljavaju nad već izmučenim Kristom. (sl. 9).

4. *Nošenje križa* (sl. 13.9) je tema koja još jednom najviše analogija ima s prčanjским medaljonom, ovog puta medaljon je bez većih oštećenja, pa je u pozadini lijepo vidljivi vanjski pejzaž s poluoblačnim nebom (sl. 10.9). Prčanjška kompozicija je gotovo identična s nešto manje likova nego na dubrovačkom medaljonu, u kojem se Marija nalazi u drugom prostornom pojasu na samom desnom rubu medaljona, a jedan vojnik neposredno iza križa, također u drugom prostornom pojasu. Križ je jednako dijagonalno postavljen i pojačava dubinu prostora u oba prikaza. Tri protagonista kreću se u smjeru lijevog ruba medaljona: Krist koji u dubrovačkom otajstvu pada, dok se u prčanjškom uzdiže, Šimun Cirenac koji pomaže Kristu podići teški križ i vojnik koji gestom požuruje povorku. U Ponzoneovom (sl. 15) i peraškom otajstvu (sl. 9) povorka se kreće na „na suprotnu stranu” prema desnom rubu medaljona, na Ponzoneovom (sl. 16) vidljive su uz Krista Marija i Marija Magdalena, dok se u Perandinom povorka vraća na stranu prema lijevom rubu, ali je križ tjemnom okrenut prema desnom rubu, što razbija ustaljenu dijagonalnu kompoziciju (sl. 16).

5. *Raspeće* (sl. 13.10) iz dubrovačkog ciklusa je najsmionije i definitivno najzanimljivije rješenje od svih kompariranih medaljona. Križ s raspetim Kristom postavljen dijagonalno intenzivira osjećaj dubine prostora, tamno nebo s još tamnijim oblacima i Marijin bolan izraz lica pojačavaju osjećaj beznada. Za razliku od svih prikaza koji su prilično statični s frontalno postavljenim križem, ova scena obiluje dinamikom, kopljonoša rezan kadrom visoko odignutih ruku i lik u podnožju u prvom planu neobičnog položaja i pokrenute draperije. Atmosferom i kompozicijom najbližiji ovom rješenju bio bi prikaz Sante Perande (sl. 16), iako s nešto manje likova koji su statični i frontalno postavljenim križem, kao i *Raspeće* iz korčulanskog ciklusa, također frontalno postavljenim križem, ali s Marijom i sv. Ivanom koji pokretima pojačavaju dinamiku (sl. 14.10). Prčanjško otajstvo (sl. 10.10), kao i peraško s Marijom i Marijom Magdalenom sa svake strane raspetog Krista, u frontalnom prikazu, ostavljaju pomalo renesansni dojam (sl. 10.10). Sličan je i Perandin prikaz, iako malo više dinamičan čemu pridonosi sv. Ivan koji tješi i pridržava Bogorodicu i Marija Magdalena koja nije prikazana frontalno, već kleči s rukama sklopljenim na prsima (sl. 16) .

III. Slavna otajstva:

1. *Uskrsnuće* (sl. 13.11) je scena koja je u svakom od otajstava komponirana na vrlo sličan način. Zbunjeni i preplašeni vojnici ustuknuli su pred odignutim kamenim pokrovom i scenom Uskrsnuća. Krist se u svim kompozicijama uzdiže s pobjedonosnim stijegom u lijevoj ili desnoj ruci, u nekim scenama tijela uvijena u desnu, a u nekim u lijevu stranu. Najslabiji i najnesigurniji je crtež u oblikovanju ljudskih likova i draperija kao u pravilu i u svim otajstvima

do sada, nalazi se na prčanjском ciklusu (sl. 10.11). Korčulanski (sl. 14.11) i dubrovački likovi u *Uskrsnuću*, kao i u svim otajstvima imaju najviše sličnosti, likovi su krupniji i monumentalniji što odlikuje likove iz ranijih Kokoljinih djela. Perandin (sl. 16), Ponzzoneov (sl. 15) i crtež peraškog ciklusa (sl. 9) u svim se otajstvima odlikuju preciznim, ali konstitucijom sitnijim likovima. Najupečatljivija je u dubrovačkom otajstvu uzdignuta ruka preplašenog vojnika, za koju ne nalazim analogiju u prijašnjim Kokoljinim radovima.

2. *Uzašašće* (sl. 13.12) kao i prethodnu temu odlikuje sličan prizor svih otajstava, a sačinjava ju prikaz Krista s uzdignutim rukama koji uzlazi na nebesko carstvo, veći broj učenika i Bogorodica, koji u različitim posturama prate ovaj uzvišeni događaj. Najuspjelije je rješenje ponovno dubrovačko, gdje je svaka glava i lice uspješno i lijepo crtački izvedeno. Bogorodica i učenici poredani su u donjoj trećini prateći donji rub medaljona. Pojedini likovi rezani su kadrom što doprinosi izraženijem prividu stvarne situacije. Sv. Petar u korčulanskoj (sl. 14.12) i dubrovačkoj sceni, iako na dubrovačkoj nije prikazan frontalno, ima vrlo sličnu fizionomiju lica. Na prčanjскоj ponovno zbog oštećenja teško je razaznati bilo što osim obrisa učenika koji su sitnije konstitucije. U korčulanskom otajstvu u ovoj sceni najviše dolaze do izražaja monumentalni i krupni likovi s nešto jednostavnijim draperijama nego na haljama u dubrovačkom otajstvu. Srodno ovom rastavljenom korčulanskom ciklusu je i oslik *Uzašašća* na stropu crkve Svih Svetih u Korčuli, gdje također nalazimo krupne likove širokih obrisa udova, ali tvrdi crtež doprinosi općem lošem dojmu oslika (sl. 17 a). Neobičan je Ponzzoneov prikaz Uskrsnuća: dok su svi autori ostavili barem polovinu ili čak dvije trećine praznog prostora da bi se naglasio uzvišeni moment, Krist koji uzlazi na nebo, Ponzzone je scenu pretrpao likovima tako da Krist jedva dolazi do izražaja (sl. 15).

3. *Silazak Duha Svetoga* (sl. 13.14) također je jedno od rješenja podjednako komponiranih na svim otajstvima. Središnji dio u svim prikazima zauzima Bogorodica, oko koje su po rubovima medaljona raspoređeni učenici, a na vrhu je prikazana golubica koja simbolizira Duha Svetog. Pomalo neobično je jedino prčanjско, gdje učenici nisu na desnom i lijevom rubu medaljona, nego su okrenuti leđima promatraču, poredani ispred Bogorodice na donjem rubu medaljona (sl. 10.13). Česti prikaz ove teme s plamičcima vatre iznad apostolskih i Marijine glave ne nalazim ovoga puta niti na jednom od rješenja. Dubrovačko otajstvo ponovno krasi slobodan potez kista, karakteristična anatomija šake ovog puta apostola u prvom prostornom pojasu na desnoj polovini medaljona i muskulature apostola na lijevoj strani medaljona. Osim toga najprirodnije draperije i slobodno tretiranje boje nalazim upravo na dubrovačkom otajstvu, kojega i u ovoj temi odlikuje, bez obzira na neke crtačke nesigurnosti treperava, uzvišena i bez obzira na statični Marijin sjedeći stav, zahvaljujući uskomešanim apostolima - dinamična

atmosfera. Korčulanski medaljon i ovoga puta ispunjavaju krupne figure koje dominiraju malim prostorom medaljona (sl. 14.13.), a autor oslika sa stropa crkve Svih Svetih također iz Korčule potvrđuje sklonost ka korpulentnim, za pojedine može se reći i pretilim, slabije crtački izvedenim likovima (sl. 17 b).

4. *Uznesenje Bogorodice* (sl. 13.14) u korčulanskom (sl. 14.14), peraškom (sl. 9) i Ponzoneovom (sl. 15) otajstvu prikazano je na način da su u trenutku dok se Bogorodica uzdiže na nebo prisutni i apostoli, dok je na dubrovačkom trenutak nadnaravni, rezerviran samo za Bogorodicu i anđele. Slična je poza Bogorodice na prčanjskom (sl. 10.13) i dubrovačkom rješenju: frontalno je prikazana s koljenima u blagoj rotaciji na desnu stranu, a glavom prema lijevoj strani medaljona. Na prčanjskom medaljonu, osim što je oštećen, vidljiv je još jednom nespretno crtež i pomalo neproporcionalna Bogorodičina figura.

5. Tema *Krunjenja Bogorodice* (sl. 13.15) tradicionalno obuhvaća tri glavna lika: Boga Oca, Krista i Bogorodicu, koji su u svim otajstvima prikazani u krupnom kadru, te zauzimaju gotovo cijelu površinu medaljona. Teško raspoznatljive konture lica i slabiji crtež opet karakteriziraju prčanjско otajstvo na kojemu su Bog i Krist prikazani u frontalnom položaju. Na korčulanskom otajstvu dominiraju krupne figure, krupnih udova, a dok kruni Bogorodicu, Bog je prikazan frontalno, a Krist u profilu (sl. 14.15). Dobar dio Ponzoneovog otajstva *Krunjenja* prekrila je glava sv. Katarine Sijenske tako da prizor ostaje nečitljiv (sl. 15). Perandino (sl. 16) i peraško (sl. 9) rješenje donosi prikaz Boga i Krista frontalno okrenutim promatraču. Dubrovački je prikaz jedini u kojem Bog Otac i Krist krune Bogorodicu obojica okrenuti promatraču profilom, a zanimljiva i uspješna je staračka fizionomija lica Boga Oca, koja dosada nije korištena niti u jednom Kokoljinom djelu.

6.3. Kataloški opis i ikonografska analiza slike *Gospa od ružarija*

Tripo Kokolja (pripisano)

Gospa od ružarija (sl.18)

kraj XVII.-početak XVII.stoljeća

ulje na platnu, 91 x 108 cm

trenutno smještena u hodniku dubrovačkog dominikanskog samostana

Slika je očuvana sa zadržanim originalnim autorovim crtežom. Filip Dobrošević, restaurator restauratorske radionice tadašnjeg Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu uspješno ju je restaurirao 1974. godine.

Prvi spomen o ovom djelu nalazim u znanstvenom radu Krune Prijatelja objavljenom 1976.

godine⁶⁸, a isti autor ukazuje na dotičnu sliku u knjizi *Barok u Hrvatskoj* 1982. godine.⁶⁹ Slika *Gospa od ružarija* kao potvrđeni Kokoljin rad, pojavljuje se u TV emisiji posvećenoj Tripi Kokolji pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture Crne Gore 1986. godine.

Središte prizora zauzela je Bogorodica u tamno ružičastoj haljini i plavim plaštem s malim Isusom umotanim u bijeli veo u krilu. S lijeve strane platna odnosno Bogorodičine desne strane kleči sv. Dominik spuštene glave i tamne brade u dominikanskom ruhu. S desne strane platna odnosno lijeve Marijine, kleči sv. Katarina Sijenska također u dominikanskom ruhu. Sv. Dominik i sv. Katarina položili su desnu ruku na prsa, a u lijevoj drže grančicu ljiljana. Bogorodica okrenuta strogo frontalno sjedi i pridržava Dijete, koje je nemirno i lijevom rukom poseže za krunicom sv. Katarine Sijenske. Kompoziciju u gornjem dijelu ispunjavaju bucmaste anđeoske glavice u skupinama. Čitavo je platno glatko bez vidljivih nanošenja slojeva boje. Kolorit sadrži nijanse plave, ljubičaste, crvene, ružičaste, zelene, smeđe, oker i bijele boje. Maleni Isus u središtu prikaza na majčinom krilu izravna je svjetlost, a difuzno se širi na Bogorodičino lice, profil i ruku sv. Dominika, lice i torzo sv. Katarine Sijenske. Lica malenih anđeoskih glavica također su obasjana, dok je ostatak prizora u smirujućim prigušenijim tonovima ne potencirajući baroknu dramatiku i pri tom smirujući kompoziciju.

6.4. Komparativna analiza slike *Gospa od ružarija* s drugim pripisanim i dokumentiranim djelima Tripe Kokolje

Osnova za komparativnu analizu Kruni Prijatelju bilo je niz Kokoljinih djela, naročito onih posljednjih koje je Kokolja oslikao na stropu pjevališta dominikanske crkve na Bolu (sl. 8). Kao najuočljiviju autorovu signaturu, Prijatelj ističe anatomiju malih anđeoskih glavica, koje skoro potpuno jednake možemo naći na stropu ispod pjevališta dominikanske crkve. Uočio je identične crte lica, bradu, kosu, usne i podbradak. Također našao je mnogo gotovo jednakih pojedinosti u fizionomiji lica ekstatičnih dominikanskih svetaca kao i identično tretiranje crkvenog ruha. Analogiju anđeoskih glavica nalazi i na pali *Gospa od ružarija* iz crkve Navještenja u Hvaru, iako zbog znatnog oštećenja nije moguće usporediti lice Bogorodice i sv. Dominika. Više sličnosti u likovima Bogorodice, Djeteta i svetaca našao je i u Dobroti na slici *Bogorodica sa sv. Dominikom* u crkvi sv. Matije.⁷⁰ Zaista karakterističan Kokoljin rukopis i grozdovi anđeoskih glavica s prepoznatljivo oblikovanom kosom, dubokim zaliscima i otočićem kose naprijed na čelu nalaze se u gotovo svakom prikazu s anđelima i na unutrašnjem osliku

⁶⁸ Kruno Prijatelj, „Neobjelodanjena Kokoljina“, 1976., str. 143-145.

⁶⁹ Usp. Kruno Prijatelj, „Barok u Dalmaciji“, 1982., str. 841,842.

⁷⁰Usp. Isti, „Neobjelodanjena Kokoljina“, 1976., str. 143-145.

crkve Gospe od Škrpjela.

Bogorodičina fizionomija lica neobična je iako je Kokolja sklon mijenjati crte lica na istom ciklusu, pa tako nalazimo na unutrašnjoj dekoraciji Gospe od Škrpjela više različitih fizionomija lica Bogorodice, što se može opravdati i dugogodišnjim radom, a smatra se da neke od Bogorodica imaju crte lica Kokoljine majke.⁷¹ U dubrovačkoj *Gospi od ružarija* Marija je prikazana pravilnih crta okruglog lica, analizirajući ostala djela ne nalazim Bogorodicu takve fizionomije, ali veliku sličnost nalazim sa *Zaručnicom iz Pjesme nad pjesmama* iz prve zone dekoracije u crkvi Gospe od Škrpjela (sl. 3). Komparirajući lik sv. Dominika iz kotorske *Gospe od ružarija* (sl. 19 a) uočavam sličnost s fizionomijom lica sv. Ivana Kapistrana (sl. 2), a pomalo i sa sv. Dominikom iz bolskog oslika (sl. 8 a), vidi se da je Kokolja i u najranijim djelima imao potrebu za prikazom realističnih crta lica. Sv. Dominik, naprotiv, iz dubrovačke *Gospe od ružarija* (sl. 18 a) djeluje pomalo tipizirano kao i sv. Dominik s prčanjske pale (sl. 10 a). Još jedna pojedinost upada u oči na prčanjskoj pali, neobično mala ušna školjka sv. Dominika (sl. 10 a), koja nije uobičajena za način Kokoljina slikanja uha što potvrđuje detalj *Poklonstvo kraljeva* iz Gospe od Škrpjela (sl. 5), prikaz dubrovačkog sv. Dominika (sl. 18 a) kao i druge pale, gdje su sveci okrenuti u profilu, ali i kada su okrenuti frontalno, nazire se potreba prikaza konkretne veličina uha. Čini se da sv. Dominik na dubrovačkom, prčanjskom i kotorskom platnu ima kukuljicu, dok se na bolskom ciklusu vidi samo karakteristična za dominikance obrijana glava (sl. 8 a). Sv. Katarinu Sijensku moguće je bilo usporediti s dva meni dostupna djela, stropa pjevališta crkve na Bolu i prčanjske pale. Na prčanjskoj pali nalazim tipizirani prikaz svetice okrenute u profilu s trnovom krunom i stigmama (sl. 10 a), na dubrovačkoj svetica je poput Bogorodice pravilnih crta, obloga lica, kao i lice sv. Katarine Sijenske na stropu pjevališta dominikanske crkve u Bolu, koje također ne posjeduje puno individualnih karakteristika (sl. 8 a). Tu činjenicu ne smijemo zanemariti, jer dosljedno kroz sva Kokoljina djela, bilo slika manjih dimenzija i intimne atmosfere ili oltarnih pala velikih dimenzija, osjeća se trud da licima podari realnu fizionomiju. Također bitan je podatak da za oslik bolskog stropa pjevališta postoji pisani argument za isplatu Kokolje u crkvenoj knjizi rashoda, te da bi taj oslik trebao biti pouzdano uporište za neke buduće analize i komparacije.

⁷¹ Luka Brajnović, *Tripo Kokoljić, Povijesni roman iz bokeljskog života*, Perast: Gospa od Škrpjela, 2003., str. 160.

7. ZAKLJUČAK

Ukoliko želimo pod svaku cijenu potvrditi atribuciju dubrovačkih *Otajstava* Kokolji možemo kao argument navesti nekoliko nepobitnih činjenica. U *Navještenju* nalazimo glavice anđelčića čest i omiljen Kokoljin motiv, prizori su ispunjeni grupiranjem krupnih likova, a kolorističke osobine također relativno odgovaraju Kokoljinu izrazu, iako je njegovu kolorističku skalu zbog oštećenja i nestručnih restauracija većine opusa, bilo teško za rekonstruirati. Smione i iluzionističke kompozicije na *Otajstvima* Kokolji ne bi bilo teško izvesti, obzirom da je puno zahtjevniji i teži posao već bio odrađen za crkvu Gospe od Škrpjela, a i povremene crtačke nespretnosti na koje nailazim u *Otajstvima*, karakteriziraju gotovo svako Kokoljino djelo. Još jedna osobina svojstvena je Kokolji i autoru *Otajstava*, znalačka upotreba bijele boje u ostvarenju svjetlosnih efekata kojima pojačavaju dramatičnost samog prizora. Najbolji dokaz da se Kokoljin rukopis zaista mogao mijenjati, stropna je i zidna dekoracija Gospe od Škrpjela, iako ju je izveo isti autor, stropna je dekoracija kompozicijski, crtački i koloristički mnogo uspješnija. Sve to na žalost nije dovoljno da bi Kokolji pripisali dubrovačka *Otajstva*. Iako postoji dosta podudarnosti između prčanskog i dubrovačkog, pa u nekim kompozicijama i korčulanskog ciklusa *Otajstva*, srodnost u kompozicijama ne možemo uzeti kao glavni argument. Moramo uzeti u obzir da su krajem XVII. i početkom XVIII. stoljeća, da bi zadovoljili umjetničke potrebe crkve, samostani i privatni donatori naručivali slikarska djela mahom iz Venecije. Oni većih prihoda iz najkvalitetnijih i najpoznatijih radionica, a oni skromnijih mogućnosti od manje značajnih slikara. Kruže razni grafički predlošci, a u baroku upravo taj eklekticizam, preslikati razna tuđa rješenja i ugledati se na djela prethodnika nije imao negativni predznak. Originalnost izraza nije morala biti postavljena kao cilj, a na slobodu umjetničke invencije nije se gledalo s odobravanjem, naročito poslije protureformatorskih traktata katoličkih teologa.

Nadalje u komparacijama i analizi dostupnih djela nemoguće je bez zadržke pretpostaviti da je pripisano djelo, u ovom slučaju naročito prčanski i rastavljeni korčulanski ciklus *Otajstava*, zaista autentično autorovo djelo. U slučaju prčanske pale pripisane Kokolji od strane Radoslava Tomića, ako zanemarimo medaljone koji uokviruju glavnu kompoziciju, koja su i sama dosta oštećena te odaju nevješt crtež i loše proporcije, previše tipizirana lica svo troje svetaca na glavnoj kompoziciji, kao i neobično malo uho sv. Dominika teško mogu biti Kokoljin rukopis, ukoliko i izuzmemo razliku u padu draperije. Peraški ciklus *otajstava*, koji su neki procijenili kao početni, a neki kao zreli Kokoljin izraz također se teško može uklopiti u Kokoljin opus. Sitnije vitke figure, arhitektura i način prikaza interijera koja nema odjeka niti u jednom Kokoljinom djelu, kao i neka neobična kompozicijska rješenja jednostavno ne odaju Kokoljin način rada.

Korčulanski ciklus rastavljenih otajstava ispunjava neke uvjete da bi se mogao atribuirati Kokolji kao npr. dominantni likovi koji suvereno vladaju čitavom kompozicijom, ali također na nekarakterističan način za Kokolju, koji je inače ponekad imao običaj svjesno zamagliti pozadinu stvarajući pri tome toplijim tonovima najčešće narančaste boje osjećaj dubine, koji često nije uspio riješiti perspektivom prostora. U korčulanskom ciklusu prostor interijera, kao i eksterijera i same proporcije većinom su uspješno savladane.

Promatrajući svako dubrovačko otajstvo za sebe srodnost po kompoziciji s prčanjским naći ćemo u prikazima: *Navještenje*, *Rođenje*, *Molitva na Maslinskoj Gori*, *Krista krune trnovom krunom* i *Bičevanje Krista*. Najsličniji kompozicijski su međusobno prčanski i korčulanski prizori. Peraški prikaz *Pohoda* jedino je otajstvo iz tog ciklusa na neki način srodno dubrovačkom. U dubrovačkom *Rođenju* prvi puta nailazim na potpuno za Kokolju neobičan maniristički prikaz pastirove ušne školjke kao i muskulature na njegovoj nadlaktici. *Prikazanje u hramu* zanimljivo je po bliskosti obrade glave Bogorodica iz prikaza *Pohoda* i *Poklonstva Kraljeva* s oslika Gospe od Škrpjela. U *Našašću* se ponavlja naglašena muskulatura, a položaj starog svećenika iznenađujuće je sličan prikazu na istoimenom prikazu rastavljenih korčulanskih Otajstava. *Molitva na Maslinskoj Gori* i *Nošenje križa* kao teme pružaju najviše različitih i podjednako zanimljivih rješenja u svim ciklusima. Dubrovačko *Raspeće* s dijagonalno postavljenim križem i uspješno dočaranim osjećajem beznađa još je jednom najzanimljiviji od svih prikaza u svim ciklusima. *Uskrsnuće* dubrovačkog ciklusa izdvaja se po potpuno maniristički tretiranoj šaci preplašenog vojnika, koja se na isti način, kao ruka apostola ponavlja u temi *Silazak Duha Svetoga*. Dubrovačko *Uzašašće* je zanimljivo po smionim rezanjima kadra, koji pojačavaju doživljaj uskomešanosti apostola. Lijepi nadnaravni trenutak rezerviran samo za Bogorodicu i anđele prikazan je u *Uznesenju Bogorodice*, a zanimljiva individualna fizionomija staračkog lica u liku Boga Oca krasi prikaz *Krunjenja Bogorodice*.

Svim dubrovačkim otajstvima karakterističan je slobodan, ponekad gotovo impresionistički potez kista, a na taj način tretirana je i boja. Na mjestima su vidljivi debeli i snažni namazi, a ponegdje preciznije obrađeni s tanjim lazurnim namazima. Svaki prikaz ostavlja treperavi dojam, zbog hrabrih svjetlosnih igara bez obzira na relativno skromnu paletu okera, svjetlo do tamno smeđe, narančastih, plavih i crvenih nijansi. Na otajstvima ne nalazim nijanse zelene i ljubičaste, kojima se Kokolja rado koristio.

Svjetlo u baroknom slikarstvu je forma koja gradi scenu, ali i element dubokog simboličkog značenja. Tjelesno i duhovno, materijalno i nematerijalno istovremeno je povezano i sjedinjeno u neraskidivu cjelinu, a posebnu ulogu u tom ima svjetlo, koje objedinjuje sve strukturalne elemente slike: liniju, boju, površinu, pokret. Tripo Kokolja prilično udaljen od

izvorišta umjetnosti, iako ima moć i znanje povezati likovne elemente u cjelinu, nema sposobnost da dočara transformirajuću silu baroknog svjetla u čemu je autor otajstva uspio, iako u dosta otajstava je evidentna katkad crtačka nesigurnost, katkad nesigurnost u perspektivi i proporcijama. Kokoljina platna glatka su i *utegnuta*, likovi strogom linijom crteža izolirani od prostora oko njih, ponekad djeluju renesansno u odnosu na dubrovačka otajstva gdje se obrisi lica i tijela rasplinjuju u okolni prostor.

Draperije su u *Otajstvima* poput svjetla, element koji gradi dramatiku i teatralnost i ističu emocionalna stanja likova. Iako u otajstvima izgledaju mekano i prirodno i naizgled prate liniju tijela, draperije ne podliježu zakonu gravitacije već se pretvaraju u bujni i uznemireni ornament koji svojim pokretima i padom pojačava vjerski zanos protagonista. U drugom slučaju vojnika ili bičevalaca i pastira, draperije i način zavrnuti tkanine na rukavima i jake muskulature podlaktice i nadlaktice na kojima je taj zavrnuti rukav usječen, označavaju materijalno, zemaljsko i bol koji stoje u opoziciji s nematerijalnim i nebeskim spokojem. Poetika kontrasta nakon Tridentskog sabora i u *Otajstvima* ima funkciju poticanja emocije promatrača ističući značaj svakog prikaza u povijesti iskupljenja i spasenja ljudskog roda. Kokolja često primjenjuje princip da gužva tkaninu vodoravnim naborima u predjelu pojasa, a do zemlje ona pada s vrlo malo živahnih nabora, što se najbolje vidi u *Uznesenju Bogorodice* iz Gospe od Škrpjela. Kokoljine draperije nemaju mekoću nisu prirodne i lepršave poput dubrovačkih, tanje su, stroge i krute.

U obradi fizionomije likova autor otajstva koristi nekoliko fizionomija, za anđele su rezervirani likovi dječaka i mladih feminiziranih mladića, Krist i Marija individualizirani su, svećenici i apostoli dobivaju realističnu fizionomiju starih proroka, naprotiv vojnici, bičevaoci, pastiri imaju dozu sirove izražajnosti izrazito manirističkog podrijetla s namjernim disproporcijama. Kokolja ima u svojim djelima više i manje uspješno crtački izvedene fizionomije lica likova, a činjenica je da svako nastoji obraditi i dati mu neki individualan izraz bez namjernih iskrivljavanja i disproporcija. Važan detalj koji se kroz otajstva nekoliko puta ponavlja je maniristički izvedena šaka, široki dlan, debeli batičasti prsti i nerazmjerno velika ruka koja je najuočljivija na preplašenom vojniku u sceni *Uskrsnuća*. Analizirajući Kokoljin način rada uočavam u većini slučajeva glatku, beživotnu ruku s ušiljenim dugačkim prstima, muški dlan i prste prikazuje na malo drugačiji način, koščatije su s izraženim tetivama.

Gospa od ružarija smještena u hodniku dominikanskog samostana razlikuje se od uznemirenog treperavog baroknog ugođaja *Otajstava*, ali i poznatih Kokoljinih djela. Smirujuća piramidalna kompozicija i intimna atmosfera bez mnogo patetike i teatralnosti dosta se razlikuje od dijagonalnih i pokrenutih Kokoljinih kompozicija iz oslika Gospe od Škrpjela. Bogorodica

smještena u središte kompozicije spokojno sjedi s krunicom koju pruža sv. Dominiku i zaigranim Djetetom u krilu. Sv. Dominik pognute glave s rukom na prsima nalazi se Bogorodici s lijeve strane, a s desne strane sv. Katarina Sijenska istom skrušenom gestom naglašava mirnoću i uzvišenost trenutka, Bogorodice kao zagovarateljice ljudskog roda s instrumentom, krunicom koju predaje sv. Dominiku, s kojom će joj se svaki smrtnik sa svojim strahovima, nadanjima i molitvama u svakom trenutku moći obratiti.

Uz klasični Kokoljin kolorit za razliku od otajstava, *Gospa od ružarija* sadrži zelene i ljubičaste nijanse. Draperije odgovaraju načinu na koji ih prikazuje Kokolja kroz sva svoja djela, nešto bogatija i voluminoznija Bogorodičina haljina ne odskače mnogo od jednostavnih redovničkih halja oboje svetaca.

Način slikanja malih anđeoskih glavica u potpunosti se podudara s Kokoljinim. Još jedan detalj odgovara Kokoljinom načinu slikanja, to su šake ne preširokog dlana i dugih pri kraju uskih prstiju, kao i uho sv. Dominika koje veličinom odgovara prikazima muške ušne školjke s oslika stropa bolskog pjevališta i Gospe od Škrpjela. Iako pomalo tipizirana sva tri lica ne odgovaraju Kokoljinom izrazu, bliska fizionomija lica Bogorodice vidljivo je upravo na prikazu *Zaručnica iz Pjesme nad pjesmama* iz oslika Gospe od Škrpjela. Iz svega navedenoga *Gospu od ružarija* u dubrovačkom dominikanskom samostanu možemo s rezervom smatrati Kokoljinim djelom.

Od konstatacije Krune Prijatelja da je u razvoju slikarstva na našem Primorju od pojave prvih imena do kraja XIX. stoljeća najmanje poznat i stručnjacima i široj publici lik Tripa Kokolje⁷², do izjave Radoslava Tomića da je od svih hrvatskih slikara koji su živjeli i stvarali tijekom XVII. i XVIII. stoljeća najbolje istražen i proučen upravo Tripo Kokolja⁷³ prošla je šezdeset jedna godina. Za to vrijeme mnogo pala i platna manjih i većih dimenzija širom Boke Kotorske, ali i Južne Dalmacije atribuirano je upravo Kokolji. U relativno kratkom životnom vijeku dosta produktivnog baroknog slikara, za kojeg između ostalog znamo da je i potpisivao svoje slike, kao i da masovno kolaju importi trećerazredne kvalitete najčešće iz Venecije, dodatne atribucije često i lošijih izvedbenih kvaliteta, možda nisu bile neophodne.

Tripo Kokolja naš je najbolji barokni slikar, bez obzira na ponekad provincijski i neujednačeni izraz krasi ga iznimna domišljatost. Njegova je ostavština obimna i značajna, a njegov je doprinos od ogromne važnosti, prvi na našim prostorima unosi autoportret, slobodnu i samostalnu mrtvu prirodu i pejzaž.

⁷² Usp. Kruno Prijatelj, „Slikar Tripo Kokolja“, 1952., str. 5.

⁷³ Usp. Radoslav Tomić, „Slikar Tripo Kokolja“, 2013., str. 80.

8. PRILOZI

8.1. Popis reprodukcija

Tripo Kokolja, *Sv. Paskal Bajlon*, oko 1692., župna crkva sv. Nikole, Perast, izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=hnFPz0K9uvU> (pregledano 13. listopada 2017.)

Tripo Kokolja, *Sv. Ivan Kapistrana*, oko 1692., župna crkva sv. Nikole, Perast, izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=hnFPz0K9uvU> (pregledano 13. listopada 2017.)

Tripo Kokolja, *Zaručnica iz Pjesme nad pjesmama i hibijska sibila*, 1684.-1694., crkva Gospe od Škrpjela, Perast, izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=hnFPz0K9uvU> (pregledano 13. listopada 2017.)

Tripo Kokolja, *Pohodjenje*, 1684.-1694., crkva Gospe od Škrpjela, Perast, izvor: Radoslav Tomić, „Slikar Tripo Kokolja - povodom tristote obljetnice smrti (1713.-2013.)“, u: *Art Bulletin* 63, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 2013., str. 85.

Tripo Kokolja, *Poklonstvo kraljeva*, 1684.-1694., crkva Gospe od Škrpjela, Perast, izvor: Radoslav Tomić, „Slikar Tripo Kokolja - povodom tristote obljetnice smrti (1713.-2013.)“, u: *Art Bulletin* 63, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 2013., str. 87

Tripo Kokolja, *Uznesenje*, 1684.-1694., crkva Gospe od Škrpjela, Perast, izvor: <https://www.pinterest.com/pin/503699539547448293/?lp=true> (pregledano 17. listopada 2017.)

Tripo Kokolja, *Autoportret*, oko 1692., Muzej grada Perasta, izvor: <http://bmuseums.net/virtualexhibition/portfolio/tripo-kokolja-auto-portrait/>

Tripo Kokolja, *Apoteoza sv. Dominika*, 1713., dominikanski samostan, Bol, izvor: <https://www.flickr.com/photos/morton1905/15418988782> (pregledano 21. listopada 2017.)

8. a) Tripo Kokolja, *Sveci i svetice dominikanskog reda*, 1713., dominikanski samostan, Bol, izvor: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32306> (pregledano 25. listopada 2017.)

b) Tripo Kokolja, *Apoteoza sv. Dominika*, 1713., detalj, dominikanski samostan, Bol, izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=hnFPz0K9uvU> (pregledano 13. listopada 2017.)

Tripo Kokolja (pripisano), *Salus populi Romani*, 1678.- 1694., okružen Otajstavima, župna crkva sv. Nikole, Perast, izvor: Saša Brajović, *Gospa od Škrpjela, Marijanski ciklus slika*, Gospa od Škrpjela, Perast, 2000., str. 41.

Tripo Kokolja (pripisano), *Gospa od ružarija sa sv. Dominikom, sv. Katarinom Sijenskom, sv. Antunom, sv. Nikolom i nepoznatim dominikanskim svecem*, 1710.-1713., župna crkva, Prčanj, izvor: Radoslav Tomić, „Tri nove slike Tripa Kokolje“, u: *Peristil zbornik radova za povijesti umjetnosti* 34 (1991.), str. 92.

10. a) Tripo Kokolja (pripisano), *Gospa od Ružarija sa sv. Dominikom, sv. Katarinom Sijenskom, sv. Antunom, sv. Nikolom i nepoznatim dominikanskim svecem*, 1710.-1713., detalj, župna crkva, Prčanj, izvor: Radoslav Tomić, „Tri nove slike Tripa Kokolje“, u: Peristil zbornik radova za povijesti umjetnosti 34 (1991.), str. 93.

10.1.- 10.11. Tripo Kokolja (pripisano), *Gospa od ružarija sa sv. Dominikom, sv. Katarinom Sijenskom, sv. Antunom, sv. Nikolom i nepoznatim dominikanskim svecem*, 1710.-1713., detalji pale, Otajstva koja uokviruju glavnu kompoziciju, Prčanj, izvor: Radoslav Tomić, „Tri nove slike Tripa Kokolje“, u: Peristil zbornik radova za povijesti umjetnosti 34 (1991.), str. 95 – 97.

10.1. *Navještenje*

10.2. *Pohodjenje*

10.3. *Rođenje Isusa*

10.4. *Prikazanje u hramu*

10.5. *Našašće dvanaestogodišnjeg Isusa u hramu*

10.6. *Molitva na Maslinskoj Gori*

10.7. *Bičevanje*

Nošenje križa

Raspeće

Uskrsnuće

Silazak Duha Svetoga

Uznesenje Bogorodice

Krunjenje Bogorodice

Johann Liss, *Abrahamova žrtva*, oko 1730., aukcijska kuća Lempertz, Köln, izvor: <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1094-1/47-johann-liss-nach.htm>

(pregledano 3. veljače 2018.)

Antonio Zanchi, *Spašavanje Agripine*, 1767. - 1770. aukcijska kuća Dorotheum, Beč, izvor: <http://www.artnet.com/artists/antonio-zanchi/agrippina-saved-from-the-shipwreck-nzaprheJ6gdhvyzAgPehw2> (pregledano 3. veljače 2018.)

Tripo Kokolja (pripisano), *Otajstva ružarija*, kraj XVII.- početak XVIII. stoljeća, Muzej dominikanskog samostana, Dubrovnik, izvor: (fotografirala Iva Vukušić)

13.1-13.15 Tripo Kokolja (pripisano), *Otajstva ružarija*, petnaest zasebnih medajona, kraj XVII.- početak XVIII. stoljeća, Muzej dominikanskog samostana Dubrovnik, izvor: (fotografirala Iva Vukušić)

13.1. *Navještenje*

13.2. *Pohodjenje*

13.3. *Rođenje Isusovo*

13.4. *Prikazanje u Hramu*

13.5. *Našašće dvanaestogodišnjeg Isusa u Hramu*

13.6. *Molitva na Maslinskoj Gori*

13.7. *Bičevanje Kristovo*

13.8. *Krista krune trnovom krunom*

13.9. *Nošenje križa*

13.10. *Raspeće*

13.11. *Uskrsnuće*

13.12. *Uzašašće*

13.13. *Silazak Duha Svetog*

13.14. *Uznesenje Bogorodice*

13.15. *Krunjenje Bogorodice*

14.1.-14.15. Tripo Kokolja (pripisano), *Otajstva ružarija*, 1710.-1713., ciklus rastavljenih Otajstava, dominikanski samostan, Korčula, izvor: Radoslav Tomić, „Tri nove slike Tripa Kokolja“, u: Peristil zbornik radova za povijesti umjetnosti 34 (1991.), str. 98 – 100.

14.1. *Navještenje*

14.2. *Pohodjenje*

14.3. *Rođenje Isusovo*

14.4. *Prikazanje u Hramu*

14.5. *Našašće dvanaestogodišnjeg Isusa u Hramu*

14.6. *Molitva na Maslinskoj Gori*

14.7. *Bičevanje Kristovo*

14.8. *Krista krune trnovom krunom*

14.9. *Nošenje križa*

14.10. *Raspeće*

14.11. *Uskrsnuće*

14.12. *Uzašašće*

14.13. *Silazak Duha Svetog*

14.14. *Uznesenje Bogorodice*

14.15. *Krunjenje Bogorodice*

15. Matej Ponzoni, *Gospa od ružarija*, crkva sv. Križa, Čiovo, izvor: Sanja Cvetnić: „Dominikanci i njihova ikonografija nakon Tridentskog koncila“ u: *Dominikanci u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 20. prosinca 2007.-30. ožujka 2008.) (ur.)

Igor Fisković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, Hrvatska dominikanska provincija, 2011., str. 195.

16. Sante Peranda (pripisano), *Gospa od ružarija*, crkva UBDM, Pag, izvor: Radoslav Tomić, „Slikarstvo i skulptura u crkvama dominikanskog reda u Dalmaciji“ u: *Dominikanci u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 20. prosinca 2007.-30. ožujka 2008.) (ur.) Igor Fisković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, Hrvatska dominikanska provincija, 2011., str. 144.

17. Tripo Kokolja (pripisano), *Krunjenje Bogorodice*, 1710.-1713., oslik stropa crkve Svih Svetih, Korčula, izvor: <https://www.korculainfo.com/all-saints-church-crkva-svih-svetih/> (pregledano 25. listopada 2017.)

17. a) Tripo Kokolja (pripisano), *Uzašće*, detalj, 1710.-1713., oslik stropa crkve Svih Svetih, Korčula, izvor: Kruno Prijatelj, „Slikar Tripo Kokolja (1661.-1713.)“, u: Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 287, Zagreb, 1952., prilog s ilustracijama

17. b) Tripo Kokolja (pripisano), *Silazak Duha Svetog*, detalj, 1710.-1713., oslik stropa crkve Svih Svetih, Korčula, izvor: Kruno Prijatelj: „Slikar Tripo Kokolja (1661.-1713.)“, u: Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 287, Zagreb, 1952., prilog s ilustracijama

18. Tripo Kokolja, *Gospa od ružarija*, kraj XVII.- početak XVIII. stoljeća, dominikanski samostan Dubrovnik, izvor: : <https://www.youtube.com/watch?v=hnFPz0K9uvU>

18. a) Tripo Kokolja (pripisano), *Gospa od ružarija*, kraj XVII.- početak XVIII. stoljeća, detalj, dominikanski samostan Dubrovnik, izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=hnFPz0K9uvU>

19. Tripo Kokolja, *Gospa od ružarija*, kraj XVII.- početak XVIII. stoljeća, katedrala sv. Tripun, Kotor, izvor: : <https://www.youtube.com/watch?v=hnFPz0K9uvU>

19. a) Tripo Kokolja, *Gospa od ružarija*, kraj XVII.- početak XVIII. stoljeća, detalj, katedrala sv. Tripun, Kotor, izvor: : <https://www.youtube.com/watch?v=hnFPz0K9uvU>

8.2. Reprodukcije



1. Tripo Kokolja, *Sv. Paskal Bajlon*, detalj, oko 1692., ulje na platnu, 140 x 70 cm, župna crkva sv. Nikole, Perast



2. Tripo Kokolja, *Sv. Ivan Kapistran*, detalj, oko 1692., ulje na platnu, župna crkva sv.Nikole, Perast



3. Tripo Kokolja, *Zaručnica iz „Pjesme nad pjesmama“ i himijska sibila*, 1684.-1694. , ulje na platnu, 80 x 75 cm, crkva Gospa od Škrpjela, Perast



4. Tripo Kokolja, *Pohodjenje*, 1684.-1694., ulje na platnu, crkva Gospe od Škrpjela, Perast



5. Tripo Kokolja, *Poklonstvo kraljeva*, 1684.-1694., ulje na platnu, crkva Gospe od škarpjela, Perast



6. Tripo Kokolja, *Uznesenje Bogorodice*, 1684.-1694.,
ulje na platnu, 500 x 120cm, oslik stropa, središnji prikaz
crkva Gospe od Škrpjela, Perast



7. Tripo Kokolja, autoportret, oko 1693., ulje na drvetu, 40 x 20 cm,
Muzej grada Perasta



8. Tripo Kokolja, *Apoteoza sv. Dominika*, 1713., ulje na platnu, 180 x 137 cm, oslik stropa središnji prikaz, crkva sv. Marije Milosne, Bol



8. a) Tripo Kokolja, *Dominikanski sveci i svetice*, 1713., ulje na platnu, 68 x 43 cm, crkva sv. Marije Milosne, Bol



8. b) Tripo Kokolja, *Apoteoza sv. Dominika*, detalj, 1713., ulje na platnu, 180 x 137 cm, crkva sv. Marije Milosne, Bol



9. Tripo Kokolja (pripisano), *Ikona Bogorodice s Isusom*, okružena Otajstvima Ružarija, 1678.-1694., ulje na platnu, župna crkva sv. Nikole, Perast



10. Tripo Kokolja, *Gospa od ružarija sa sv. Dominikom, sv. Katarinom Sijenskom, sv. Antunom, sv. Nikolom i nepoznatim dominikanskim svecem*, 1710.-1713., ulje na platnu, župna crkva, Prčanj



10. a) Tripo Kokolja, *Gospa od ružarija sa sv. Dominikom, sv. Katarinom Sijenskom, sv. Antunom, sv. Nikolom i nepoznatim dominikanskim svecem*, detalj, 1710.-1713., ulje na platnu, župna crkva, Prčanj



10.1. *Navještenje*, detalj pale, Prčanj



10.2. *Pohodjenje*



10.3. *Rođenje Isusa*



10.4. *Prikazanje u hramu*



10.5. *Našašće*



10.6. *Molitva na Maslinskoj Gori*



10.7. *Bičevanje Kristovo*



10.8. *Nošenje križa*



10.9. *Raspeće*



10.10. *Uskrsnuće*



10.11. *Silazak Duha Svetoga*



10.12. *Uznesenje Bogorodice*



10.13. *Krunjenje Bogorodice*



11. Johann Liss, *Abrahamova žrtva*, oko 1625. , ulje na platnu, 87,5 x 72,5 cm, aukcijska kuća Lempertz, Köln



12. Antonio Zanchi, *Spašavanje Agripine*, 1710.-1720., ulje na platnu, 165 x 269 cm, aukcijska kuća Dorotheum, Beč



13. Tripo Kokolja (pripisano), *Otajstva ružarija*, kraj XVII.- početak XVIII. stoljeća, 15 zasebnih medaljona promjera 45 cm, ulje na platnu, Muzej dominikanskog samostana, Dubrovnik



13.1. *Navještenje*



13.2. *Pohodenje*



13.3. *Rođenje Isusovo*



13.4. *Prikazanje u hramu*



13.5. *Našašće dvanaestogodišnjeg Isusa u Hramu*



13.6. *Molitva na Maslinskoj Gori*



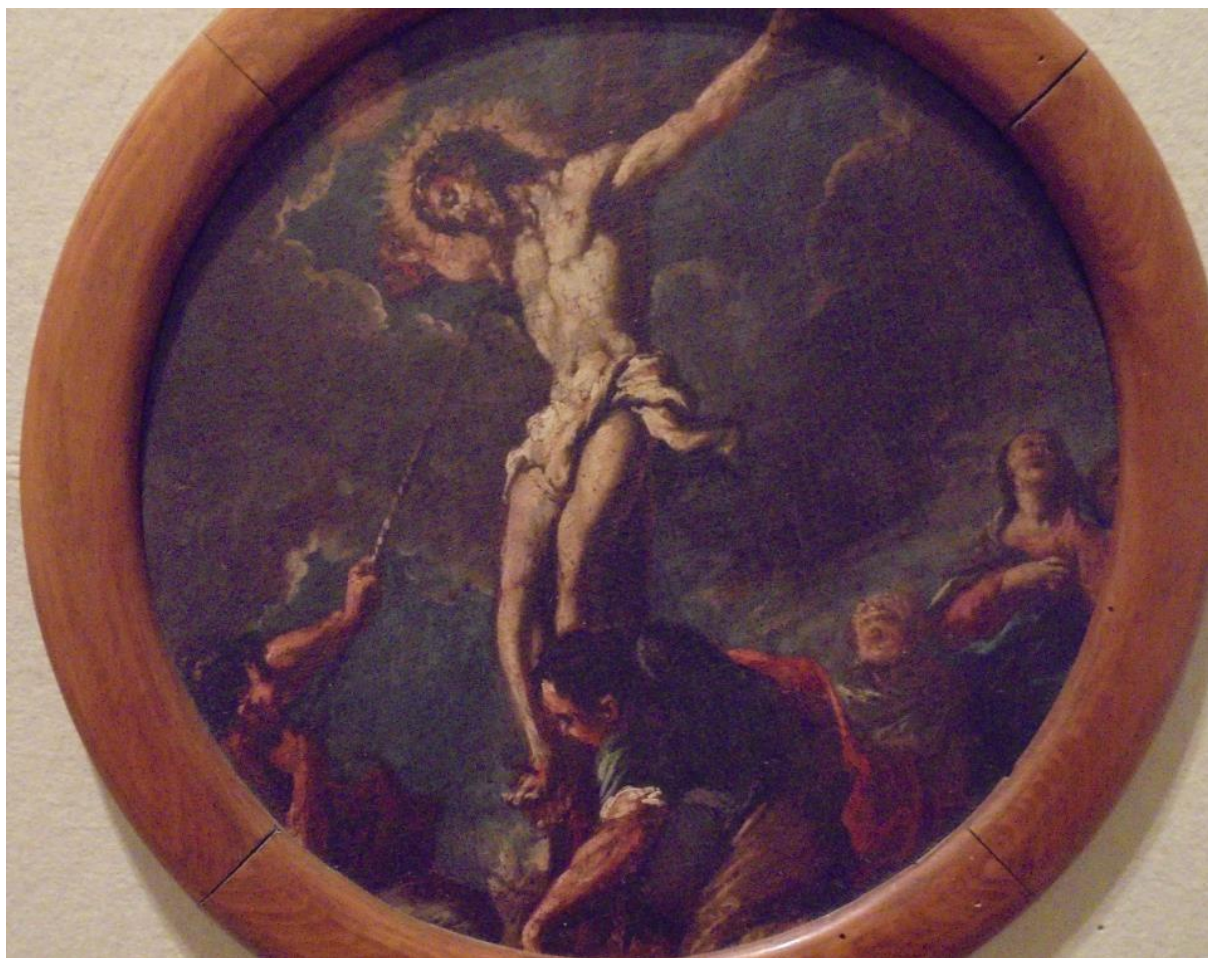
13.7. *Bičevanje Krista*



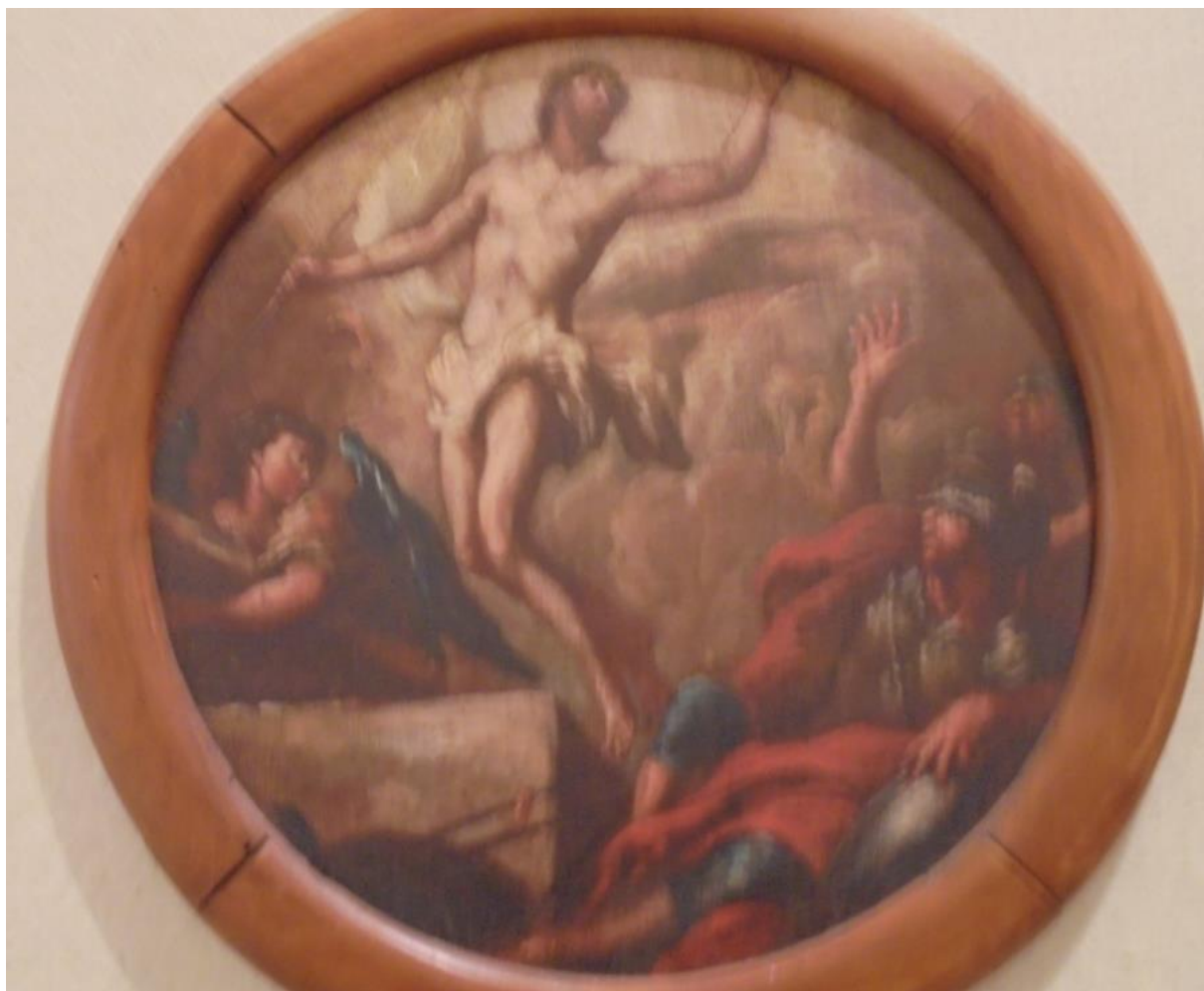
13.8. *Krista krune trnovom krunom*



13.9. *Nošenje križa*



13.10. *Raspeće*



13.11. *Uskrsnuće*



10.12. *Uzašašće*



13.13. *Silazak Duha Svetoga*



13.14. *Uznesenje Bogorodice*



13.15. *Krunjenje Bogorodice*



14.1. *Navještenje*



14.2. *Pohodjenje*

14.1.-14.15. Tripo Kokolja (pripisano), *Otajstva ružarija*, 1710.-1713., rastavljeni ciklus Otajstava, nekad dio pale, ulje na platnu, dominikanski samostan sv. Nikola, Korčula



14.3. *Rođenje Isusa*



14.4. *Prikazanje u hramu*



14.5. *Našašće*



14.6. *Molitva na Maslinskoj Gori*



14.7. *Bičevanje Kristovo*



14.8. *Krista krune trnovom krunom*



14.9. *Nošenje križa*



14.10. *Raspeće*



14.11. *Uskrsnuće*



14.12. *Uzašašće*



14.13. *Silazak Duha Svetoga*



14.14. *Uznesenje Bogorodice*



14.15. *Krunjenje Bogorodice*



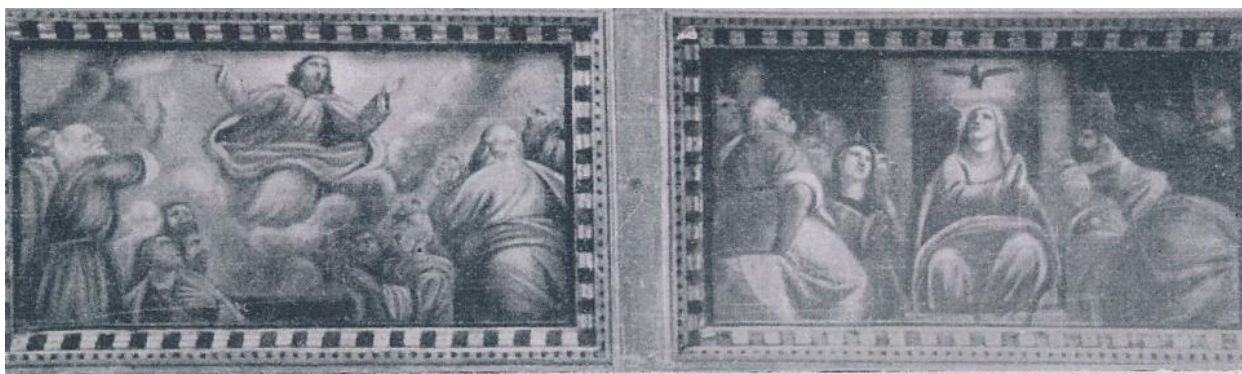
15. Matej Ponzoni, *Gospa od ružarija*, 1630.-1639.,
ulje na platnu, crkva sv. Križa, Čiovo,



16. Sante Peranda (pripisano), *Gospa od ružarija*, oko 1603., detalj, ulje na platnu, 350 x 172 cm, zborna crkva Uznešenja Blažene Djevice Marije, Pag



17. Tripo Kokolja (pripisano), *Krunjenje Bogorodice*, središnji prizor okružen Otajstvima, oslik stropa, 1710.-1713., ulje na platnu, crkva Svih Svetih Korčula



17. a) Tripo Kokolja (pripisano) *Uzašašće*

1710.-1713., ulje na platnu, detalj, oslik sropa, crkva Svih Svetih Kočula

17. b) *Silazak Duha Svetoga*,



18. Tripo Kokolja (pripisano), *Gospa od ružarija*, kraj XVII.- početak XVIII. stoljeća, ulje na platnu, 91 x 108 cm, dominikanski samostan, Dubrovnik



18. a) Tripo Kokolja (pripisano), *Gospa od ružarija*, detalj, kraj XVII.- početak XVIII. stoljeća, ulje na platnu, 91 x108 cm, dominikanski samostan, Dubrovnik



19. Tripo Kokolja, *Gospa od ružarija*, kraj XVII.- početak XVIII. stoljeća, ulje na platnu, katedrala, Kotor



19. a) Tripo Kokolja, *Gospa od ružarija*, detalj, kraj XVII.- početak XVIII. stoljeća, ulje na platnu, katedrala, Kotor

9. LITERATURA

Knjige:

1. Luka Brajnović, *Tripo Kokoljić, Povijesni roman iz bokeljskog života*, Perast: Gospa od škrpjela, 2003.
2. Saša Brajović, *Gospa od škrpjela, Marijanski ciklus slika*, Perast: Gospa od Škrpjela, 2000.
3. Pavao Butorac, *Kulturna povijest grada Perasta*, Zagreb: Durieux, Zagreb, 2011.
4. Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb: FF press, 2007.
5. Vladimir Marković, *Zidno slikarstvo 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske XXXVI, 1985.
6. Filippo Pedrocco, *The Art of Venice, From Its Origins to 1797*, Florence: Scala Group S.p.A., 2002.
7. Ivana Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak*, Split: Književni krug, 1998.

Poglavlja u knjigama:

1. Sanja Cvetnić, „Dominikanci i njihova ikonografija nakon Tridentskog koncila“ u: *Dominikanci u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 20. prosinca.2007.-30. ožujka 2008.) (ur.) Igor Fisković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, Hrvatska dominikanska provincija, 2008., str. 181-202.
2. MG [Marijan Grgić], „Krunica“, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1976.], str. 386.
3. Kruno Prijatelj, „Barok u Dalmaciji“ u: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1982., str. 651-868.

Članci:

1. Sanja Cvetnić, „Dominikanci u hrvatskim krajevima i njihova ikonografija nakon Tridentskog sabora (1545.-1563.)“, u: *Croatia Christiana Periodica* 34 (2010.), str. 1-30.
2. Zoraida Demori Staničić, „Uvod u posttridentsku zavjetnu sliku u Dalmaciji“, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 33 (1992.), str. 165-207.
3. Stjepan Krasić, „Veliki jubilej reda propovjednika“, u: *Vijenac* 584-586, Matica Hrvatska, 21. srpnja 2016., str 1-3.
4. Miloš Milošević, „Arhivska istraživanja o slikaru Tripu Kokolji“, u: *Stvaranje* 7-8, (1962.), str. 500-505.

5. Kruno Prijatelj, „Slikar Tripo Kokolja (1661-1713)“, u: Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 287, (1952.), str. 5-26.
6. Kruno Prijatelj, „Neobjelodanjena Kokoljina slika u Dubrovniku“, u: *Anali Historijskog odjela Centra za znanstveni rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 13-14, (1976.), str. 143-145.
7. Goran Denis Tomašković, Mijo Igor Ostojić, „Na vječnoj straži zaljeva“, u: *Hrvatska revija: Matica hrvatska* 1, (2005.), str. 72-82.
8. Radoslav Tomić, „Slikar Tripo Kokolja - povodom tristote obljetnice smrti (1713.-2013.)“, u: *Art Bulletin* 63, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, (2013.), str. 79-97.
9. Radoslav Tomić, „Tri nove slike Tripa Kokolje“, u: Peristil zbornik radova za povijesti umjetnosti 34 (1991.), str. 91-101.

Internetski izvori

<https://www.youtube.com/watch?v=hnFPz0K9uvU> (pregledano 13. listopada 2017.)

<http://veritas.com.hr/poriarija> (pregledano 18. listopada 2017.)

10. SUMMARY

This paper presents the works of Tripo Kokolja from the collection of the Dominican convent in Dubrovnik. They include the *Mystery of the Rosary* and are exhibited as fifteen distinct medallions and the painting *Our Lady of the Rosary*. Both the medallions and the painting are dated to the end of the 17th - beginning of the 18th century. Characteristic iconographic features of both themes were developed under the influence of the Dominicans, and they especially gained in popularity once the resolutions of the Council of Trent had begun to be enforced at the end of the 16th century, lasting over the whole 17th century. It is important to emphasize that both works had been attributed to Tripo Kokolja, as well as a significant number of works located in the area of Boka Kotorska which were attributed to this artist in the second half of the 20th century, unfortunately in such a manner that new attributions were based on old, unreliable and undocumented attributions.

This paper offers a comparative stylistic analysis including the author's other reliably attributed and undocumented works, as well as other authors' works with the same iconographic theme. The attribution of the *Mystery of the Rosary* is rejected, while the painting *Our Lady of the Rosary* can be considered one of Kokolja's works.

Key words: attribution, Dominicans, iconography after the Council of Trent, *Mystery of the Rosary*, *Our Lady of the Rosary*, Tripo Kokolja